



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Producto artístico

“Prestar los huesos”: Potencialidades narrativo/visuales del espacio vestimentario en la obra “TEJIDOS”

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autora:

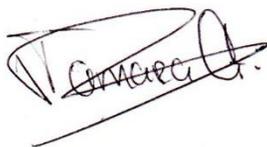
Tamara Alexandra Guiñansaca Baculima

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

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

Yo, Tamara Alexandra Guñansaca Baculima, 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 (nombre de la carrera que cursa). 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 publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*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

Sara Baranzoni

Tutora del Proyecto de investigación

Arístides Vargas

Miembro del tribunal de defensa

Silvana Amoroso

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Gracias siempre a mis padres, por hacer mis sueños suyos, por el sacrificio que implica la distancia. Gracias, madre mía por todo el amor y soporte. Gracias papi por mi infancia, por los viajes en bicicleta y la casa de muñecas.

Gracias a mis abuelitas, mis segundas madres.

Gracia a Nico, por el amor y apoyo en estos años universitarios.

Agradezco también a mis profesorxs, Sara Baranzoni, Pilar Aranda, Charo Francés y Arístides Vargas, por compartir su conocimiento y contagiar su pasión por este quehacer tan bonito, el teatro.

Por último, quiero agradecer especialmente a Miguel Flores, Julio Maquilón y Carlos Cedeño por el tiempo y compromiso que tuvieron con el montaje de Tejidos.

Dedicatoria:

Dedico este trabajo, pero sobre todo, la entrega que puse en el, a mis padres: Silvia Baculima y Roberto Guiñansaca, a mi hermanxs, Steffany y Steven, y finalmente a mi mami Matilde y a mi mami Rosa.

Resumen

Prestar los huesos es una investigación teórica/práctica que nace del apetito por indagar nuevas funciones expresivas del vestuario escénico, en Ecuador, que potencien su verdadera dimensión narrativa dentro del acto escénico. Esta propuesta busca explorar y evidenciar las posibilidades narrativas del vestuario teatral, y a la vez, posicionar a este elemento como el eje constructivo-creativo de una obra escénica.

Para aquello, se plantea como lineamiento de trabajo la concepción del vestuario como un espacio de composición narrativa que se configura, en sí, como un dispositivo escénico en dos momentos: como espacio que será habitado por un cuerpo, centro de gravedad del dispositivo vestimentario que lo interpreta, y como espacio que transforma y construye la atmósfera general de la escena. El vestuario goza de una cualidad narrativa propia, se reafirma como lenguaje visual perfectamente articulado, valor que le permite prescindir de una dramaturgia textual y expresar por sí mismo los signos que lo componen.

Palabras Clave: dramaturgia del vestuario, espacio vestimentario, signo vestimentario, habitar el vestuario, cuerpo centro de gravedad.

Abstract

Prestar los huesos is a theoretical / practical research that arises from the desire to investigate new expressive functions of the stage costume, in Ecuador, that enhance its true narrative dimension within the stage act. This proposal seeks to explore and demonstrate its narrative possibilities, and at the same time, position this element as the constructive-creative axis of a stage work.

For that, the conception of the dressings as a narrative composition space is configured as the core issue of this work. This space is thought as such as a scenic device which could be understood according to two aspects: as a space that will be inhabited by a body, center of gravity of the clothing device which interprets it, and as a space that transforms and builds the general atmosphere of the scene. The wardrobe has its own narrative quality, it is reaffirmed as a perfectly articulated visual language, a value that allows it to be independent from a textual dramaturgy and to express in itself the signs that compose it.

Keywords: dramaturgy of the costume, dressing as creative space, dressing as sign, inhabiting the dressing, body center of gravity.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	13
Descripción del proyecto	13
Problema y antecedentes	16
Pertinencia	27
Objetivos.....	28
CAPÍTULO 1: GENEALOGÍA	30
1.1 Hacia una dramaturgia del vestuario	30
1.2 El signo vestimentario	35
1.3 Cosmovisión andina	40
1.3.1 Principios fundamentales de la cosmovisión andina:	42
1.3.2 La sacralización de la naturaleza:	43
1.3.3 Elementos visuales:	43
1.3.4 Iconografía:.....	45
1.4 Prestar los huesos: habitar el espacio vestimentario.....	49
1.4.1 Alterotopías, la vestimenta como lugar habitable	49
1.4.2 El personaje de la fiesta popular.....	52
1.4.3 El vestuario de Oskar Schlemmer como transformación del espacio escénico... 56	
1.4.4 El vestuario del teatro oriental.....	61
1.5 Potencialidades narrativas del vestuario.....	63
1.5.1 Diseño de vestuario: el diseño de modas y el fashion art.....	63
1.5.2 Expresividad corporal, el cuerpo como centro de gravedad del dispositivo vestimentario.	66
CAPÍTULO 2: PROPUESTA ARTISTICA	75

2.1 Metodología.....	75
2.1.1 Metodología de creación de vestuario.....	75
2.1.2 Metodología de montaje del vestuario.....	98
2.2 Puesta en escena	105
2.2.1 Obra	105
2.2.2 Montaje.....	106
CAPITULO 3: EPILOGO	111
3.1 Conclusiones y resultados	111
3.2 Recomendaciones	112
Bibliografía.....	115
Anexos.....	119

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Imagen de Irina Kurilovych, La Wiki, 2020	55
Ilustración 2: Imagen de Círculo Ecuestre, Ballet Triádico, 2013.	58
Ilustración 3: Imagen de Silvia Barretto, Ballet Triádico, 2010.....	61
Ilustración 4: Imagen de Studio8Amman, Kinesfera de Laban.....	70
Ilustración 5: Dinámica del color.	72
Ilustración 6: Imagen de Sølve Sundsbø, Vestido de cuero beige; crinolina de alambre de metal, 2000–2001.	76
Ilustración 7: Imagen del Grupo de Danza Folclórica Nacional Yachay Wasi.....	77
Ilustración 8: Imagen de Alessandro Bianchi, Bothanica, 2010.....	78
Ilustración 9: Imagen de Pedro Arnay, Obra: Play.....	78
Ilustración 10: Imagen de Southbank Centre, LE CIRQUE INVISIBLE, 2010.	79
Ilustración 11: Boceto 1	80
Ilustración 12: Boceto 2.....	80
Ilustración 13: Boceto 3.....	81
Ilustración 14: Boceto Crinolina	82
Ilustración 15: Boceto Bolsicón y Pollera	84
Ilustración 16: Boceto Macana	85
Ilustración 17: Boceto Poncho y Mascara	86
Ilustración 18: Boceto Cintas y Macara Neutra.....	88
Ilustración 19: Boceto traje masculino y femenino	89
Ilustración 20: Patrón Crinolina	92
Ilustración 21: Patrón Bolsicón	92
Ilustración 22: Patrón Pollera larga	93
Ilustración 23: Patrón Macana.....	93
Ilustración 24: Patrón Poncho.....	94
Ilustración 25: Patrón Camisa	94
Ilustración 26: Patrón Pantalón	95
Ilustración 27: Patrón Vestido	95
Ilustración 28: Foto vestuario Pachamama.....	99

Ilustración 29: Foto mascara.....	99
Ilustración 30: Foto cosecha.....	100
Ilustración 31: Foto muerte.....	100
Ilustración 32: Diosa desnuda.....	101
Ilustración 33: Foto Mascara Neutra	101
Ilustración 34: Foto Sol 1	102
Ilustración 35: Foto Sol 2	103
Ilustración 36: Foto Barca	104
Ilustración 37: Foto Mar	104
Ilustración 38: Foto Desierto	105
Ilustración 39: Afiche de "Tejidos"	109
Ilustración 40: Programa de mano.....	110

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Fotografías de los ensayos	119
Anexo 2: Fotografías de la confección del vestuario	121
Anexo 3: Fotografías del montaje Tejidos	122
Anexo 4: Fotografías de este increíble equipo	125
Anexo 5: Música.....	126
Anexo 6: Diseño de iluminación	126

Introducción

Descripción del proyecto

Prestar los Huesos es una investigación teórica/práctica que explora las nuevas posibilidades narrativas del vestuario escénico que trascienden su uso habitual; a la vez, este trabajo se propone repensar su articulación respecto al acto teatral y proponiendo al vestuario como la piedra angular de la construcción y creación de una obra escénica, para lo cual se plantea partir con la creación de la obra desde la dramaturgia del vestuario.

La intención de “prestar los huesos”, sobre la cual se inspira este proyecto, es tomada del libro *Cuerpo festivo. Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador*, de Amaranta y Wilson Pico, en el cual tal noción se describe como la experiencia que reside en el hombre o la mujer que encarna un personaje de la fiesta popular:

El acto de representar a un Payaso, Rey, Wiki, Caporal, Coraza o Judío, conlleva una preparación que empieza muchas horas o días antes. Incluso en el reposo y el sueño ya no es la persona habitual la que duerme: durante la fiesta es el personaje quien reside en los rincones de la memoria corporal del intérprete. Es como “prestar los huesos” para vivir o revivir un rito que, al manifestarse, está incluso dispuesto a cambios, a influencias cercanas o lejanas.¹

Dentro de esta experiencia es importante considerar las dimensiones expresivas que forman parte de la fiesta popular y que tejen la identidad de estos personajes dentro del acto festivo. En este sentido, Amaranta y Wilson Pico apuntan lo siguiente:

[...] el baile, el teatro, lo mímico o pantomímico y la música. El recurso de la voz recitada, hablada, cantada —o la simulación de gritos de animales o sonidos de la

¹ Amaranta Pico, Wilson Pico, *Cuerpo festivo. Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador* (Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito 2011.) 28.

naturaleza— y el manejo de máscaras, vestuario, accesorios y objetos escénicos amplía el lenguaje, lo enriquece y construye el personaje.²

A partir de esta afirmación es oportuno preguntarse: ¿A qué “prestamos los huesos”? Es difícil precisar el punto exacto en el que esta acción toma lugar, en tanto esta expresión tiene un tinte ritual; sin embargo, es posible identificar un *primer momento* en el que el intérprete dispone su cuerpo físicamente, lo que corresponde al acto de ocupar el traje del personaje festivo, un traje ya construido al que él, en un *segundo momento*, es decir durante la fiesta, prestará sus huesos para revivir un rito del pasado.

En este sentido, la vestimenta se constituye como un espacio que fue, es y será hábito mientras se mantenga esta tradición. Para precisar esta idea, y como ejemplo, es pertinente mencionar el vestuario de los Wikis: el traje existe como *espacio*, tanto materialmente, así como en el acto celebrativo y en la memoria colectiva de un pueblo; es decir, el vestuario es un lugar físico que un día fue habitado por esa entidad (Wiki, ya sea este un mito o una realidad), y que ahora forma parte de la tradición que se mantiene año tras año al celebrar la fiesta. No es relevante pues quien ocupe este espacio vestimentario ahora, en tanto la fiesta no se basa en esta persona, sino en la entidad que una vez ocupó y construyó ese espacio.

Para sustentar esta premisa se propone como pauta percibir la vestimenta desde la mirada de Silvana Amoroso en su trabajo *Alterotopías: propuesta estética para la generación de formas periféricas de vestir [...]*, cuyo enfoque sugiere repensar el acto de vestir, “relacionando este verbo con otros como habitar y ocupar”,³ y a su vez comprender que “la

² Pico y Pico, *Cuerpo festivo*, 28.

³ Silvana Amoroso, "ALTEROTOPÍAS: Propuesta estética para la generación de formas periféricas de vestir en Cuenca-Ecuador 2015" (Masterado, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, 2018) 8.

vestimenta funciona como un espacio habitable, en la reflexión de determinados aspectos de la condición humana (la nostalgia, la memoria, la familia, la identidad) [...].”⁴

Desde esta mirada también se propone pensar sobre aquello que implica *el habitar*: en palabras de Heidegger: “Todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto somos los que habitan.”⁵ En este sentido, el vestido, en tanto creación humana, funciona como un espacio en donde se teje un complejo sistema de signos que responden a las formas en las que el hombre habita, tanto a nivel de la prenda como de su entorno natural, social o cultural.

De este modo, el vestuario teatral también se concibe: no sólo se refiere a un espacio de construcción de identidad del personaje, sino también a un territorio que transforma el entorno general en el que se mueve esta identidad, que en el caso del personaje festivo es la fiesta popular. Algunos de los referentes que explora esta idea en el campo de las artes escénicas son Oskar Schlemmer y el Teatro Oriental, para quienes el vestuario es incluso capaz de hacer las veces de una escenografía en movimiento.⁶

Estas directrices permiten ampliar el abanico de posibilidades narrativas del vestuario escénico, y la vez, hacen evidente la necesidad de replantear los caminos de la producción artística, tanto en el trabajo de la expresividad corporal, como en el trabajo de diseño y confección del vestuario. En este sentido, las materialidades, las formas, texturas y colores son igual de relevantes (con relación al cuerpo del actor) en la configuración de una

⁴ Amoroso, "ALTEROTOPÍAS, 8.

⁵ Martin Heidegger: *Construir, Habitar, Pensar*. (Córdoba: Alción Editora, 1997) 21.

⁶ Término que propone Eugenio Barba en *El Arte Secreto Del Actor* para referirse al vestuario que se utilizan en las obras de Teatro Oriental.

“metamorfosis del traje, en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje, actor-dentro.”⁷

Problema y antecedentes

Los antecedentes a exponerse en esta investigación se presentan con la intención de explorar referentes nacionales pertinentes y a la vez, esbozar un contexto sobre los métodos con los que se trabaja el vestuario dentro del acto teatral. Vale mencionar que durante la búsqueda por los primeros rastros acerca del vestuario en Ecuador, se hallaron pocos, pero oportunos trabajos de investigación; curiosamente, todos son tesis de licenciatura y maestría realizadas en la ciudad de Cuenca. En este sentido, es notable que gran parte de las investigaciones sobre vestuario fueron y son aún realizadas en universidades de esta ciudad; esto evidencia un interés, especialmente de mujeres, en el ámbito del diseño de indumentaria y en las artes escénicas, sobre esta temática. Al tiempo que revela un escenario académico-investigativo con una carencia bibliográfica respecto al vestuario en Ecuador.

Por otro lado, la información contenida en estos primeros antecedentes traza un panorama prometedor para el desarrollo de esta investigación, pues cada uno de ellos describe una fase de la transformación e innovación que ha tenido el vestuario en la actualidad, y más aún en nuestro país: las percepciones de cada una de las autoras resultan provechosas debido a que representan un interés y una preocupación de diversos campos propios del vestuario, miradas que provienen de estudios antropológicos, del diseño y confección de indumentaria, del ámbito de la moda, del campo artístico, e incluso del quehacer teatral.

⁷ Eugenio Barba and Nicola Savarese, *El Arte Secreto Del Actor* (México: Pórtico de la Ciudad de México, 1990) 139.

Por otro lado, es necesario preguntarse ¿cómo se ha trabajado sobre el vestuario en el campo de las artes escénicas en general? Sobre esta interrogante se debe precisar que la dramaturgia del vestuario trabaja principalmente con un plan de producción y gestión previo. Un ejemplo de esto es el que nos describen Marisa Echarri y Eva San Miguel:

El figurinista es un artista que trabaja dentro de un equipo, al servicio del director artístico de una producción. Su cometido es entender la propuesta del montaje planteada por el director, aportar sus ideas y plasmarlas en sus diseños. Una vez que ha realizado los figurines, y estos han sido aprobados por el director, comenzará la segunda parte de su trabajo: realizar el seguimiento de la realización del vestuario en el taller, es decir, comprobar que su idea plasmada en un objeto bidimensional es respetada al convertirse en un traje real, un objeto tridimensional. Para ello, visitará el taller frecuentemente, elegirá los tejidos adecuados, decidirá las soluciones más convenientes en cada caso, y asistirá a las pruebas de vestuario.⁸

Al respecto, es preciso añadir que este plan de trabajo debe adaptarse a las condiciones y presupuesto del montaje. En este sentido, y abordando el contexto ecuatoriano, en escasas ocasiones existen las condiciones perfectas y el presupuesto ideal para la producción de una obra, por lo que cada compañía o teatro debe recurrir a diferentes alternativas, como bien lo dicen estas autoras:

[...] Hay otras producciones en las que se compra el vestuario ya confeccionado... En otras ocasiones se determinará el alquiler del vestuario en una casa especializada para toda la temporada... En otros montajes, el vestuario se realiza en un taller

⁸ Marisa Echarri y Eva San Miguel, *Vestuario Teatral* (Ciudad Real: Ñaque, 2008) 13.

improvisado para ello... incluso los propios actores se encargarán de su vestuario, pero en cualquiera de los casos, podemos intentar seguir un orden de trabajo [...].⁹

En el caso de las de agrupaciones independientes, las cuales en su mayoría no poseen recursos financieros estables para sus producciones, la situación suele ser la última descrita en el párrafo anterior. Esta es la realidad que muchas actrices y actores deben enfrentar, y a nivel personal, esta experiencia y las necesidades que surgen en el montaje son las razones que me han llevado a aventurarme a otras disciplinas y a rediseñar mis propios procesos creativos.

Con relación a lo anterior considero que lo emocionante del teatro nace del atrevimiento a nuevos acercamientos, al juego, al placer de encontrar nuevas formas de expresión. Es por este motivo que he decidido encaminarme hacia la práctica del diseño y confección de indumentaria, herramientas que considero se pueden trasladar al quehacer teatral. Sin duda, valoro que en el vestuario escénico se puede encontrar la forma de vincular ambas disciplinas, por lo que me resulta importante el acercamiento que existe entre moda y arte, y entre diseñador y artista, ya que, como lo afirma Elizabeth Rivera Gómez:

[...] desde el trabajo de Paul Poiret, los diseñadores de ropa se han visto influenciados por las obras de arte y algunos artistas han buscado trabajar en colaboración con modistos. Fue esta relación tan directa entre el cuerpo y la creación lo que fascinó a artistas como Salvador Dalí y que los atrajo a la esfera del diseño de modas.¹⁰

La moda y el arte son ámbitos distintos, pero no aislados, y ciertamente el proceso de creación de indumentaria es un tema que implica intereses y preocupaciones de ambas

⁹ Echarri y San Miguel, *Vestuario Teatral*, 20.

¹⁰ Elizabeth Rivera Gómez, "Lo siniestro en la obra del diseñador inglés Alexander McQueen" (Masterado, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, 2014).

disciplinas. En Ecuador estas prácticas no terminan de encontrarse del todo, y por esta razón considero que es importante integrar los enfoques del diseño de moda a las artes escénicas.

En ese sentido, podríamos mencionar a *Habitar el cuerpo* de María Caridad Carrión Vidal, un trabajo que propone aplicar saberes del diseño de moda al diseño de vestuario para obras de teatro, un aspecto pertinente y fundamental en un país donde existen carreras universitarias de arte teatral dedicadas a formar profesionales tanto en el ámbito del diseño de vestimenta como en las artes escénicas. El objetivo de Carrión es precisamente aportar al diseño de vestuario teatral desde el campo del diseño de moda, un desafío que parte de una constatación específica con respecto a las carreras de diseño en la Universidad del Azuay, donde “fue evidente que de doscientos profesionales graduados, sólo existe un diseñador que aplicó sus conocimientos en el diseño de vestuario.”¹¹ Esta, sin embargo, no es la excepción sino la norma en el contexto ecuatoriano: muy pocas personas e instituciones se cuestionan sobre las formas de producción del vestuario teatral, y por consiguiente, a quién se delega este trabajo y la razón detrás de esa decisión, la importancia que tiene este proceso y sobre cómo influye en el resto de la obra y en nuestra metodología de trabajo.

Desde luego, el proceso de diseño de moda y el de diseño de vestuario no son totalmente equivalentes, en tanto sus métodos de trabajo se diferencian uno del otro. Esto se debe a que ambos apuntan a distintos objetivos: “la finalidad del diseño de modas es la prenda mientras que en el vestuario es el personaje.”¹² Ahora bien, aquí no pretendo hacer alusión a sus dinámicas individuales; más bien, resulta conveniente para esta investigación pensar en cómo estos dos procesos se pueden articular en función de un propósito más complejo que

¹¹ María Caridad Carrión Vidal, “Habitar el cuerpo, Propuesta Sistematizada Para El Diseño De Vestuario Para Obras De Teatro.” (Licenciatura, Universidad del Azuay Facultad de diseño, arquitectura y arte, Escuela de diseño textil y moda, 2018) 10.

¹² Carrión, “Habitar el cuerpo”, 41.

nutra ambas prácticas. En este sentido, Carrión expone una relación que significa también un aporte para la práctica del diseño de moda, pues sus procesos de producción en la actualidad representan una preocupación con respecto al mal llamado “cliente”, al respecto, Amoroso nos dice:

Cuando se diseña desde el paradigma cliente, se asume que este es únicamente aquel que requiere los servicios de un profesional en un campo específico para satisfacer sus necesidades, desde la idea de cliente poco a poco se va estandarizando a la persona, se tiene en mente a un individuo como parte de una masa homogénea y maleable susceptible de predicciones, la persona se convierte en un grupo objetivo segmentado identificado como mercado objetivo analizado generalmente no por los diseñadores sino por los analistas de mercado, la segmentación se da generalmente por su capacidad de consumo, clase social, edad, género, contextura física [...].¹³

Si bien existen métodos en el diseño de modas bajo los cuales diseñadores y diseñadoras se han formado, varios de ellos se enfrentan con obstáculos al momento de romper este proceso establecido; por otro lado, el diseño de vestuario teatral se desarrolla en un campo completamente exploratorio y creativo. Por tanto, repensar el diseño de moda implica asumir aspectos del diseño de vestuario y traspasar sensibilidad a nuestros procesos, con responsabilidad y consciencia del sujeto que ocupará la prenda, de su identidad y la relación con su entorno, y de este modo elaborar una vestimenta con la que este sujeto pueda habitar su cuerpo y su mundo llenos de significado.

En el campo de las artes escénicas, es oportuno mencionar la investigación de María Belén Ochoa Argüello: *Dramaturgia del vestuario teatral en la obra “la maldición del eterno*

¹³ Amoroso, "ALTEROTOPÍAS, 67.

retorno” de la Universidad del Azuay. En este texto, la autora inicia diciéndonos que en el teatro contemporáneo cuando se habla de dramaturgia no solo se hace referencia al texto literario sino también a los otros elementos que componen la narrativa de una obra, entre esos, el vestuario teatral.

Con respecto a lo que se entiende como dramaturgia, ya desde comienzos de los años 60 y con el debate sobre la comunicación no verbal, emergió la concepción de dramaturgia del vestuario; en otras palabras, el dispositivo vestimentario se contempla como un sistema lingüístico que comunica visualmente a través de formas, texturas, colores, e información sobre el individuo que la ocupa. La palabra dramaturgia ya no solo se refiere al texto literario de la obra, sino que, hoy en día, al hablar de dramaturgia es necesaria la consciencia de que este término se puede relacionar con todos aquellos elementos que pueden tener un papel activo en la definición de una obra. Un ejemplo de esto es el trabajo de Tadeuz Kantor, y su obra “La Clase Muerta” (1975), donde se experimenta con la dramaturgia de los objetos (maniqués) lo cuales se yuxtaponen, en ciertos momentos a los actores, siendo estos quienes entrañan la narrativa de la obra.

En este sentido, también se puede hacer referencia a una dramaturgia del cuerpo, del vestuario, de la escenografía, del sonido, de la iluminación, e incluso, del espectador. Pero ¿en base a qué se atribuye un papel dramáticamente activo a un elemento como el vestuario? Pues bien, mientras el teatro ha pasado por varias transformaciones a lo largo de los años, el vestuario por su lado ha cobrado mayor importancia. Esta transformación no solo sitúa respecto a un estilo, estética teatral o en una época, sino que su relevancia también se evidencia en el momento en que revela la historia de un personaje, sus antecedentes, su contexto, aspectos psicológicos, etc. es decir, aspectos que no se dicen con la palabra o que no se dicen explícitamente en la obra. Por tanto, el vestuario es capaz de despertar extrañas

e interesantes sensaciones: sin palabras es posible adentrarse en la complejidad emocional y psicológica de un personaje, y así alimentar a la profundidad de la trama. Apoyado en este enfoque el vestuario ha trascendido su rol habitual y ahora puede llegar a ser en elemento narrativo vital para el teatro, así como el cuerpo o el texto.

Así, trabajar “la idea de un vestuario efectivamente dramático”¹⁴ puede llegar a convertirse en un enfoque innovador para el teatro ecuatoriano. Concretamente para esta investigación, este análisis representa un punto de partida a fin de potenciar el lenguaje no verbal del vestuario teatral y llevarlo hacia un campo propositivo, expresivo y dramático, transformando una prenda en un dispositivo capaz de contener una historia. Un vestuario que además de abordar las complejidades de un personaje, también narre, desde sus prendas, la historia que envuelve a este personaje, su relación con los otros y con su mundo interno y externo. De esta manera, el vestuario se convierte en un “instrumento de comunicación que se transforma en semántica, conjugando con el cuerpo aspectos de tipo morfológico, psicológico y cotidiano del personaje-actor y de espacios; escénico y dramático”.¹⁵

En lo concerniente al territorio de la comunicación no verbal en el ámbito de las artes escénicas, *Desvanecer: De la neutralidad al objeto animado*, es un trabajo que aparece como la continuación del trabajo de María Belén Ochoa, además que ambas son tesis de la misma universidad, me arriesgaría a decir que ambos antecedentes comparten intereses sobre la exploración de un teatro con una composición que privilegia lo visual sobre lo verbal.

Lorena Barreto, autora de esta tesis, se refiere a un teatro que investiga lenguajes escénicos basados en el trabajo con objetos, con el propósito de construir una puesta en

¹⁴ María Belén Ochoa Argüello, “Dramaturgia Del Vestuario Teatral En La Obra ‘La Maldición Del Eterno Retorno’” (Licenciatura, Universidad del Azuay, 2014), 11.

¹⁵ Ana Milena Valdes Peña, *Construyendo Imaginarios Escénicos Desde El Diseño De Vestuario*, 22nd ed. (Buenos Aires, Argentina, 2017).

escena donde se priorice un ambiente visual, en otras palabras, un teatro que logra aprovechar la imagen compositiva en función de la construcción de su narrativa. Para ejemplificar lo anterior, se puede considerar el teatro físico o el teatro de objetos, donde los procesos creativos se basan en la ausencia de la palabra y en la presencia física del cuerpo del actor y/o del objeto, en su movimiento y en otros factores visuales.

El trabajo de Lorena Barreto toma como lugar de enunciación el teatro de objetos, un teatro que representa un panorama inverso al teatro clásico, pues con “el dadaísmo, el arte objetual y el trabajo de Kantor sobre el objeto marcan las pautas de lo que sería el nuevo camino del objeto en el teatro en el cual asume nuevas funciones siendo parte y protagonista de la creación”¹⁶. Al respecto, esta práctica artística evidencia una nueva forma de relacionarse con el objeto en escena. De este modo, el objeto ocupa el rol protagónico en la escena, pues es la base narrativa alrededor de la cual se desarrolla la trama, y a la vez es el trabajo sobre el cuerpo del actor el que se convierte en el motor que dará vida a este objeto.

El teatro de objetos ha hecho posible un reencuentro en el que se puede prescindir de la palabra, tanto en la dimensión escénica como en relación con el espectador. De cualquier modo, este ámbito del arte escénico se ha convertido en un espacio de exploración en el cual el cuerpo y el objeto se disponen al servicio de lo indecible, y en donde se articulan objeto, cuerpo y espacio como una trinidad indispensable para la creación.

El protagonismo del objeto en escena implica considerar el trabajo del cuerpo en la acción dramática; es más, el trabajo sobre el cuerpo es un requisito fundamental para trabajar el objeto en escena:

¹⁶ María Lorena Barreto Méndez, “De La Neutralidad Al Objeto Animado”. (Licenciatura, Universidad del Azuay, 2018) 25.

El papel del actor se transforma para animar, es decir ofrecer movimiento al objeto. La palabra animar viene del latín animāre o animus que significa dar vida; la vida del objeto es un encuentro entre materia (objeto) y espíritu (animador) determinada por metáfora del objeto.”¹⁷

Al respecto, Barreto considera que trabajar la neutralidad en el cuerpo “ayuda al actor a romper los automatismos de la vida cotidiana”¹⁸ y que “encontrar la neutralidad para el trabajo del actor es fundamental, ya que nos sugiere un estado de disponibilidad y escucha previo a la acción.”¹⁹

Estas consideraciones resultan importantes ya que, dentro de lo que se entiende como objeto escénico, también se hace referencia a la escenografía y al vestuario. Sin embargo, debido a las especificidades de cada elemento, estos se trabajan desde otros enfoques, independientemente de lo cual, siempre habrá un trabajo sobre y desde el cuerpo impulsor de vida.

En base a lo expuesto, el hecho de pensar en un teatro narrado desde la dramaturgia de la escenografía o desde la dramaturgia del vestuario parece desalentadora en el Ecuador, considerando que se hallaron pocas investigaciones sobre estos temas. Por esta razón, me resulta pertinente emplear como antecedente el trabajo de Margarita Peralta, *El teatro narrado desde la escenografía*, en la que la dramaturgia de la escenografía es concebida como el corazón del proceso creativo y constructivo de una obra de teatro. Se trata por tanto de una investigación que, por un lado, evidencia el interés de directores, actores o colectivos de teatro sobre este tema, y que por otro lado también surge como una respuesta a la falta de

¹⁷ Barreto Méndez, “De la neutralidad al objeto animado”, 25.

¹⁸ Barreto Méndez, “De la neutralidad al objeto animado”, 21.

¹⁹ Barreto Méndez, “De La Neutralidad al objeto animado”, 18.

empleo de estos elementos dramáticos como narrativa principal, su escasa exploración y su necesidad de ser replanteados en el acto teatral.

Esto no quiere decir que no existan propuestas que profundicen el trabajo con el vestuario o la escenografía; de hecho, los antecedentes que aquí han sido expuestos han finalizado con un montaje escénico en donde las autoras expusieron su tema de investigación. Sin embargo, en la escena ecuatoriana aún escasean abordajes que revelen la verdadera magnitud narrativa de estos elementos, y esto puede estar asociado a varios factores. Uno de ellos alude al escaso protagonismo de estos elementos en la construcción de la obra, a lo que también hay que sumar la carencia de profesionales en estos campos. Este último punto es significativo porque en el medio artístico existen directores, dramaturgos y actores que se han formado profesionalmente para ese papel y que, por ende, dirigen sus investigaciones y montajes hacia esas destrezas, mientras que dentro de estas producciones los escenógrafos y vestuaristas tienden más bien a trabajar en la medida de lo que los otros elementos lo requieran.

Al respecto de esto, Margarita Peralta propone llevar a cabo un proceso completamente inverso al empleado usualmente en la producción de una obra de teatro:

[...] lo cotidiano es construir partiendo de un texto, luego se crea al personaje desde el guion y se continúa con el montaje en general, para concluir con el vestuario y la escenografía, siendo este un complemento para el personaje. En este proceso se inicia desde la creación y construcción de la escenografía y a partir de ella, su forma, la textura, los colores y funcionalidad, es que nace el personaje con cualidades dadas

por lo ya mencionado, continuando con el vestuario para pasar a la creación de la historia según lo que los objetos den al actor.²⁰

El proceso inverso que Peralta aplica para sus montajes se convierte en un precedente importante para esta investigación, pues demuestra que es posible alcanzar el objetivo de un teatro narrado desde las particularidades del vestuario escénico, haciendo de la función del figurinista o diseñador de vestuario un papel crucial para la creación de la obra. Así, su participación trascenderá el campo de sus habilidades como diseñador o confeccionista para aportar también con su imaginario a la narrativa total de la obra.

A diferencia de la escenografía, el vestuario se ha creado tomando siempre en cuenta diversos aspectos inherentes del personaje, es decir, su época, edad e incluso su complejidad emocional y psicológica. Es evidente que los métodos que se utilizan para abordar ambos lenguajes escénicos son diferentes, por esta razón, no es pertinente aplicar el método de Peralta al pie de la letra, pues este proceso apunta al trabajo sobre la dramaturgia de la escenografía.

Finalmente, considero que el vestuario teatral dentro de la escena ecuatoriana es un tema pendiente que tiene mucho por explorar, desde su configuración hasta su accionar en los demás y en el entorno, como dice Amoroso:

[...] la vestimenta no solo es polisémica, camaleónica en sus significados, es multisensorial y está imbuida por la experimentación como forma de adaptación al contexto natural, cultural o social, el vestido es sin duda un medio de expresión e

²⁰ Margarita Peralta Palacios, “El Teatro Narrado desde la Escenografía” (Licenciatura, Universidad del Azuay Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes, Escuela de Arte Teatral, 2018), 34.

incluso una expresión misma, con ella somos desde siempre ciborgs, pero por sobre todo es un espacio habitable.

Pertinencia

El vestuario escénico es desde el siglo XX un elemento activo y con diversidad de funciones sobre el escenario, tales como función estética, expresiva, de interrelación, referencial-simbólica, técnica y dramática.²¹

En la actualidad, las artes escénicas se han dispuesto a nuevas posibilidades de creación artística; así, el vestuario, como otros aspectos formales de una obra (la dirección, la actuación, el texto, etc.), se constituye como un elemento que posee cualidades narrativas que pueden proponer nuevas formas de investigación simbólica y dramática dentro del campo de las artes escénicas.

Mi interés al explorar, desde la práctica teatral el vestuario escénico, nace a partir de mi trayecto por el teatro y la danza y desde mis conocimientos en diseño y confección de indumentaria. En mi proceso creativo he descubierto la forma de articular aspectos de la práctica de la moda a la práctica del teatro, a través del vestuario escénico; de modo que desde esta relación he partido para expresar mi creatividad, mis intereses y mis preocupaciones en la escena teatral.

Este proceso me ha permitido entender que el fenómeno del vestido, y aún más el vestuario escénico, posee una narrativa propia, compuesta por un sistema de signos que proyectan la complejidad del ser humano, pues expresan lo que la palabra no. Desde esta perspectiva, propongo al vestuario como mi guion, desde donde es posible tramar historias dentro del espacio escénico.

²¹ Carrión Vidal, "Habitar el Cuerpo", 37.

Personalmente, considero que en Ecuador no se ha logrado una exploración lo suficientemente sustancial, o al menos, no una indagación con las consideraciones necesarias que merece el trabajo con el vestuario escénico. La supremacía del texto escrito en las obras de teatro podría ser la principal razón por la que se deja de lado los aspectos potenciales del vestuario escénico que lo convierten en una narrativa elaborada y funcional.

Actualmente, en otras partes del mundo, el vestuario ha tomado autonomía del texto para vincularse con otros aspectos como el diseño de moda (moda conceptual o fashionart), lo que ha permitido abrir el campo de posibilidades expresivas del vestuario; un vestuario que se aleja cada vez más de un estado naturalista capaz de yuxtaponerse a los actores, y que, además de hablar sobre la identidad de un individuo, logra convertirse en un elemento que revela un sistema de signos más amplio, capaz de extenderse fuera del personaje, componiendo así una narrativa espacial.

En ese sentido, es fundamental que los procesos de producción artística se reinventen, y que, en ocasiones, se permitan explorar otras disciplinas que se vinculen y aporten a los propósitos de los artistas. Por esta razón me resulta inevitable encaminarme hacia un territorio transdisciplinario en donde diversas disciplinas trabajen por un interés común. En este sentido, veo en el vestuario un espacio donde convergen prácticas diversas, como el arte, la moda, el diseño y confección de indumentaria, etc.

Objetivos

Objetivo General

El objetivo general que impulsa esta investigación es posicionar la dramaturgia del vestuario como el eje constructivo y creativo de una obra escénica; una práctica que muchas veces solo ha cumplido la función de complemento del personaje, dejando por fuera su verdadera dimensión narrativa dentro del acto teatral.

Objetivos específicos

El primer objetivo específico busca concebir el vestuario como un espacio de construcción de personaje y atmósfera escénica. Es decir, un vestuario que es un espacio habitado por la identidad del personaje, y a su vez, un lugar que transforma y construye la atmósfera general donde se desarrolla este personaje.

Como segundo objetivo se pretende diseñar una metodología creativa/constructiva del vestuario escénico tanto desde el trabajo del diseño y confección, como desde la expresividad del cuerpo que habitara el vestuario. Aquí se plantea recurrir a prácticas como el diseño de indumentaria y a conceptos sobre expresividad corporal para potenciar la narrativa del vestuario.

Finalmente, el tercer objetivo apunta a la producción de un montaje escénico en el que la trama sea contada desde la dramaturgia del vestuario, el cual estará basado en la exploración y metodología propuesta en el objetivo dos.

CAPÍTULO 1: GENEALOGÍA

1.1 Hacia una dramaturgia del vestuario

Desde el siglo pasado, las artes escénicas se han convertido en el laboratorio en el que convergen diversas disciplinas artísticas; así mismo, el teatro ha superado los límites de las estructuras clásicas, lo que permitió repensar el acto escénico desde varios aspectos. Uno de ellos fue la problemática sobre la definición del término dramaturgia, la cual, gracias a la inserción de nuevos enfoques en el ámbito teatral, ha trascendido las viejas definiciones basadas en métodos tradicionales. Esto ha permitido que la definición de dramaturgia no sólo haga referencia al texto literario, sino que también comprenda los otros elementos que componen una obra. Es así como se empieza a hablar de la dramaturgia del cuerpo, dramaturgia escenográfica, dramaturgia del vestuario, entre otras.

Sin embargo, aún hoy la definición de la palabra dramaturgia sigue siendo entendida como aquello propio y único del texto; esto podemos verlo en una de las definiciones que actualmente ofrece RAE sobre dramaturgia: “Concepción escénica para la representación de un texto dramático”. Por años, el gran debate que se ha formulado dentro de la esfera teatral ha sido la ruptura del rol hegemónico de texto escrito y hablado, pues como dice Barba:

Si el significado fundamental del espectáculo es llevado por la interpretación literal del texto escrito, se determinará la tendencia a conceder mayor importancia a aquella dimensión [...]. Se tenderá a tratar como elementos secundarios todas aquellas tramas que sin embargo se derivan de la presencia de varias acciones al mismo tiempo. O incluso a tratarlas como acciones no entrelazadas: de contorno.²²

²² Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 78.

La idea de que exista una dramaturgia únicamente del texto escrito y que este sea el protagonista del espectáculo no cabe del todo con el carácter lúdico del acto escénico, pues “un determinado espectáculo teatral es acción (concerniendo, por lo tanto, a la dramaturgia) tanto por lo que los diferentes actores hacen o dicen, como por los sonidos, ruidos, luces, y transformaciones del espacio.”²³

Lo anterior se ve apoyado por el hecho de que entre la etimología de la palabra dramaturgia encontramos palabras como: trabajo y acción. Dentro del acontecimiento teatral, la dramaturgia no sólo pone en juego el texto escrito, sino también las acciones dramáticas como el cuerpo, el vestuario, la escenografía, el sonido y hasta el mismo espectador. Pensar la dramaturgia como acción permite ampliar la perspectiva del texto y romper con las nociones tradicionales que ya no aplican en esta época. Por tanto, se vuelve necesario “desarrollar una lectura polisémica del texto, reconocer por fin los derechos a la polisemia, edificar prácticamente una especie de crítica polisémica, abrir el texto al simbolismo.”²⁴

Así, Eugenio Barba se refiere a un teatro basado en el texto escrito y a un teatro basado en el texto performativo, lo que para él representaría un “teatro tradicional” y un “nuevo teatro”. Desde este punto, el texto trasciende su función de “conjunto coherente de enunciados orales o escritos” para adquirir un carácter lúdico; el texto se vuelve acción, en otras palabras, el texto performativo, al que se refiere Barba, es el entramado de las acciones poéticas que trabajan y componen la narrativa total de la obra.

En este sentido, en la definición de dramaturgia que ofrece la RAE, al referirse a una “representación del texto” se puede interpretar “texto” en un sentido más amplio, como el que nos plantea Barba:

²³ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 76.

²⁴ Roland Barthes, *El Susurro Del Lenguaje*, 2nd ed. (Barcelona: Paidós, 1994), 58.

La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. La manera en que se entretajan las acciones, es la trama.²⁵

A la vez, otra de las definiciones de dramaturgia que propone la RAE es: “Preceptiva (o conjunto de preceptos) que enseña a componer obras dramáticas”; aparentemente, esta aproximación considera el resto de los lenguajes poéticos que componen una obra, pues, cuando se describe: “preceptiva o conjunto de preceptos”, podríamos entender estos preceptos como: el cuerpo, el vestuario, la escenografía, la luz, el sonido, etc.

Desde este planteamiento, es pertinente mencionar el análisis que nos propone Mario Cantú Toscano en su investigación “La dramaturgia de la dramaturgia”, donde logra comprenderla como “el mecanismo por el cual se articulan los sistemas simbólico-poéticos de la teatralidad”²⁶, entendiendo a este sistema simbólico como los lenguajes/acciones dramáticas que conviven en el acontecimiento teatral. En ese sentido, “la dramaturgia no es el centro de la teatralidad; pero, de la misma forma que el lenguaje es el que hace que se articulen los elementos de la noosfera, así la dramaturgia sirve como articulador”²⁷. Esto quiere decir que “las acciones sólo son operantes cuando están tramadas entre sí: cuando se convierten en tejido- ‘texto’”²⁸, cuando solo existen en el aquí y el ahora del encuentro teatral,

²⁵ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 76.

²⁶ Mario Cantú Toscano, “La Dramaturgia De La Dramaturgia”, *Dramared.Com*, accessed 1 February 2021, <https://dramared.com/ladramaturgiadeladramaturgia.html>.

²⁷ Cantú Toscano, “La Dramaturgia De La Dramaturgia”, 13.

²⁸ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 76.

el encuentro entre acciones poéticas, entre actores y acciones, entre espectadores y acciones; y entre actores y espectadores:

Se puede por tanto afirmar, ya no metafóricamente, que existe una dramaturgia del texto y una dramaturgia (de todos los componentes) de la escena. Y existe una dramaturgia general que podríamos denominar dramaturgia del espectáculo.²⁹

Por lo tanto, se entendería dramaturgia como la acción de tejer sistemas de signos poéticos. En este sentido, el vestuario como sistema de signos se reafirma como dramaturgia, pues en ella no solo se “teje” una indumentaria, sino que también se teje “un sistema de signos que deviene en determinado código vestimentario.”³⁰

Lo que relaciona a la dramaturgia, al texto y al vestuario es que todos son espacios de significación, y que por tanto es posible entenderlos como lenguajes, pero no como mera herramienta de comunicación, sino como aquello intrínseco en el ser humano, es decir, en el sentido que describe Roland Barthes:

[...] el lenguaje no puede ser considerado como un simple instrumento, utilitario o decorativo, del pensamiento. El hombre no preexiste al lenguaje, ni filogenéticamente ni ontogenéticamente. Nunca topamos con ese estado en que el hombre estaría separado del lenguaje, y elaboraría este último para “expresar” lo que pasa en su interior: es el lenguaje el que enseña cómo definir al hombre, y no al contrario.³¹

El vestuario como lenguaje, a pesar de ser, en un primer momento una construcción del ser humano también es aquello que define y contextualiza al mismo, en palabras de Amoroso:

²⁹ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 319.

³⁰ Silvana Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, *Patrimonio Cultural Inmaterial*, 2013. 7. <https://issuu.com/inpc/docs/revistapci11>.

³¹ Barthes, *El Susurro Del Lenguaje*, 25.

La vestimenta es orgánica; una entidad viva que se mueve con la persona y con su forma de relacionarse con la gente y la naturaleza. Ese nexo ineludible entre usuario y prenda se consolida con el signo hecho símbolo que convive y se forja en el imaginario de cada uno [...]³².

Esta postura invita a explorar el vestuario teatral como un elemento que va más allá de un mero complemento o de accesorios que embellecen a un personaje dentro del acto escénico. Ciertamente, para esta investigación, la noción de dramaturgia de Eugenio Barba y el enfoque de Silvana Amoroso sobre indumentaria expande el panorama para concebir una dramaturgia del vestuario: un elemento que, como los otros, es en sí mismo un sistema de signos enmarcado en otro (el teatro).

Posteriormente y para obtener una interpretación más inmediata de lo que sería una dramaturgia de vestuario podríamos analizar y fusionar algunas de las definiciones que nos da la RAE de dramaturgia y de vestuario:

Dramaturgia: Preceptiva que enseña a componer obras dramáticas, y concepción escénica para la representación de un texto dramático.

Vestuario: Conjunto de trajes necesarios para una representación escénica. Vestido (prendas con que se cubre el cuerpo).

La conexión de estas definiciones ofrece las siguientes posibles traducciones:

- a) Conjunto de prendas que componen una obra dramática.
- b) Concepción escénica para la representación de un conjunto vestimentario.
- c) Preceptos que enseñan a componer obras dramáticas desde el conjunto de trajes para una representación escénica.

³² Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 8.

Estas tres interpretaciones tienen en común al vestuario como el elemento creador y constructivo de la representación escénica, el cual logra sustituir al texto, pero no por mera combinación de definiciones, sino porque a su vez tiene la cualidad de texto (tejido). La idea de tejido también alude al entramado de varios hilos que forman una tela o a la tela misma con la que se confeccionan prendas de vestir; asimismo alude a la construcción de un sistema de signos cargado en dicha prenda, considerando al signo como todo aquello que puede ser leído o interpretado por el lector/espectador.

1.2 El signo vestimentario

Todo sistema de comunicación entre seres humanos presupone un sistema de significación como condición necesaria.³³

A inicios del siglo XX algunos campos de investigación como la semiótica no contemplaban aún el análisis sobre el fenómeno del vestido dentro del estudio sobre el comportamiento humano, a causa de considerar al lenguaje verbal como el medio principal de comunicación. Sin embargo, se debe tomar en cuenta un aspecto no incluido en esta postura y que Nicola Squicciarino expone de la siguiente manera: “La presentación de nosotros mismos mediante señales no verbales, [...] es generalmente más inmediata e incisiva que a través de la comunicación verbal.”³⁴

En este sentido, el vestido, como lenguaje no verbal, no debe ser despojado de su función lingüística; para ello, Squicciarino se apoya en Umberto Eco, para quien la semiótica “estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos”³⁵, por lo que:

[...] los distintos elementos de la indumentaria, precisamente porque están cargados de significado y más caracterizados por su valor simbólico que por el valor funcional,

³³ Nicola Squicciarino, *El Vestido Habla*, 3rd ed. (Madrid: Madrid, 1998), 18.

³⁴ Squicciarino, *El Vestido Habla*, 21.

³⁵ Squicciarino, *El Vestido Habla*, 21.

pueden considerarse como parte de un proceso de significación, es decir, asumen la función de signo, ya sea como vehículos del inconsciente o como objetos de consumo.³⁶

Posteriormente, en los años 60, se abrió el debate sobre la comunicación no verbal, la cual analiza desde la sociología, la lingüística, la antropología, etc.; el cuerpo y su lenguaje. Asimismo, en el campo del arte, el cuerpo se constituyó como materia de análisis principal de varias disciplinas, como el dibujo, la pintura, la escultura, el teatro y la danza. Esto se debió a que es desde el cuerpo que se percibe el mundo, y a la vez, desde donde se construye y materializa la visión del entorno que habitamos. En años consecuentes, ya desde las artes escénicas, y para investigadores como Schlemmer “el cuerpo constituye [...] un objeto de estudio prioritario y el principal y más inmediato medio escénico”³⁷.

El cuerpo, como soporte de lenguaje no verbal, se convierte así en el medio “a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido en la palabra y en el pensamiento consciente. El cuerpo es una estructura lingüística, ‘habla’, revela infinidad de informaciones, aunque el sujeto guarde silencio.”³⁸ En esta misma línea, los estudios en torno al cuerpo se encaminan hacia un análisis sobre los fenómenos visuales intrínsecos en las formas de expresión del hombre, por lo tanto, el vestido como fenómeno visual empieza a considerarse como un aspecto relevante dentro del estudio de la conducta humana.

Sin embargo, este tema aún se aborda con ligereza, lo que ha conllevado a dejar por fuera su verdadera dimensión simbólica; no obstante, desde el punto de vista antropológico,

³⁶ Squicciarino, *El Vestido Habla*, 21.

³⁷ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, *Telón De Fondo, Revista De Teoría Y Crítica Teatral*. 20, no. 20 (2014): 120.

³⁸ Squicciarino, *El Vestido Habla*, 18.

el tema de la indumentaria ha sido una vertiente fundamental para entender el desarrollo y los cambios del comportamiento humano, dado que:

[...]el valor simbólico del vestido que, en una interacción armónica con las otras modalidades de la comunicación no verbal, forma un lenguaje visual bien articulado por las múltiples implicaciones psico sociológicas y culturales.³⁹

Desde los orígenes de la humanidad, la vestimenta se ha construido en respuesta a un factor macro que para Squicciarino, citando a Arnold Gehlen, es un defecto del hombre que a la vez se convierte en una ventaja:

El hombre ... un “ser desprovisto” ..., sin «ambiente» natural y, por tanto, obligado a crear por sí mismo, con su propia actividad, las condiciones de su existencia [...] destinado a convertirse en un Prometeo que compensa su propia inadaptación natural creando una “segunda naturaleza”, la cultura.⁴⁰

Para el autor, este aspecto puede ser determinante en el deseo del hombre por modificar y perfeccionar su cuerpo desnudo. La vestimenta se convierte en esta segunda naturaleza, o más bien, en esta segunda piel:

El vestido desde su gestación ha hecho las veces de segunda piel, su aparición no solo se debe a factores climáticos, geográficos o a la idea de pudor, es fundamentalmente producto de la condición humana; una forma de adaptación al contexto natural y cultural, un lenguaje efectivo, un nexo ineludible entre las personas.⁴¹

Y aunque resulta complejo especificar las primeras motivaciones que dieron origen al vestido, pues se tratan de procesos de construcción de identidad cultural, y debido a que

³⁹ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 9.

⁴⁰ Squicciarino, citando a Arnold Gehlen, en *El Vestido Habla*, 43.

⁴¹ Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 7.

ninguna cultura es igual a otra, es posible apreciar estímulos significativos que inciden en las primeras composiciones vestimentarias. Nicola Squicciarino logra detallar tres funciones del vestido, que denominaremos como: función mágica, función lúdica/ornamental y función de distinción. Estas tres categorías pueden dar cuenta de las primeras formas en las que se desarrolló el comportamiento de los humanos en relación con su ambiente natural y social:

Función mágica: La vida de los pueblos primitivos estaba caracterizada en gran medida por la influencia de la magia y de los espíritus, a los que se les atribuía el origen de todos los males... Sucesos nefastos como la muerte, la enfermedad o las catástrofes de la naturaleza se creían determinados no por causas naturales, sino por una magia hostil...⁴².

Ante la necesidad del hombre de protegerse de los sucesos “mágicos” que se encuentran fuera de su control surgen las prácticas y modificaciones sobre el cuerpo: para eso, la ornamentación aparece como una herramienta de la misma índole, “mágica”, de modo que surgió el uso de aros, anillos, pintura encima del cuerpo, tatuajes, e incluso objetos extraídos de los animales, como las plumas o las pieles, que al usarlas atribuían al cuerpo humano la fuerza y energía del animal al que le pertenecía esa piel. Por supuesto, las connotaciones de cada elemento varían según el tipo de cultura en el que se desarrolle, pero sin duda, estos objetos trazan los indicios del vestido que “evidentemente no es un medio de protección contra la intemperie o el frío, ni tampoco una expresión de pudor”⁴³.

Por otro lado, se encuentra la *función lúdica u ornamental*; en tanto que “en el instinto humano hacia la ornamentación cabe suponer una raíz estética.”⁴⁴ Este aspecto también se

⁴² Squicciarino, *El Vestido Habla*, 44.

⁴³ Squicciarino. *El vestido desde su gestación*, 45.

⁴⁴ Squicciarino, *El Vestido Habla*, 45.

percibe en la naturaleza, como por ejemplo en los animales y en las flores, lo cuales poseen una forma lúdica de accionar en relación con los otros desde las formas y los colores; este componente lúdico “caracteriza también al hombre y encuentra un rico y significativo paralelismo en las formas y colores de la indumentaria.”⁴⁵. Según Squicciarino, al ser humano le ata un fuerte instinto hacia el juego, lo que luego desemboca en el placer de adornarse, desde donde se cree que surge el vestido. El autor, citando a Charles Darwin, nos dice que “los vestidos surgieron inicialmente con un fin ornamental y no para producir una sensación de calor ”.⁴⁶

Finalmente, la *función de distinción*, sobre la cual el autor define: “ligada al instinto de rivalidad que, se manifiesta en una necesidad individual de distinción”⁴⁷. Cada individuo, desde que tiene conciencia, intenta encontrar aquello que lo diferencia del resto, tratando de escapar del “riesgo a la homogeneidad” que Squicciarino ve implicado en la piel, pues esta representa “un uniforme común para todos los seres humanos”⁴⁸. Esto en consecuencia los lleva a hacer “uso de la pintura corporal, del tatuaje, de los ornamentos y del vestido: embellecerse significa diferenciarse.”⁴⁹

En tanto estas son motivaciones basadas en instintos primarios de la humanidad, puede existir una correlación entre ellas. Sobre este particular, Squicciarino se refiere a la función mágica y a la función ornamental, las cuales “se explicarían como motivaciones psicológicas que se consideran comunes a todos los seres humanos, más que en términos de

⁴⁵ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 46.

⁴⁶ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 47.

⁴⁷ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 48.

⁴⁸ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 48.

⁴⁹ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 48.

contacto cultural.”⁵⁰ Esto podría responder al por qué existen similitudes entre algunas culturas en cuanto al uso de los ornamentos.

En este sentido, debido a que el hecho de vestirnos puede conllevar múltiples significados, estas motivaciones no son únicas e inalterables, aunque todas aluden a la relación entre dos mundos que podríamos describir cómo el mundo exterior (lo sensible) y el interior (el espíritu). Esta idea se puede articular al contexto particular en el que nos insertamos y a nuestra forma de aprender, en un tiempo y espacio determinados, sobre nuestro propio ser, nuestro entorno, y a la vez sobre nuestros semejantes. La vestimenta es por tanto una forma de materializar esta relación y a la vez es el territorio en donde se hace palpable nuestra búsqueda por definir quiénes somos tanto como a nivel individual como colectivo, y también es el lugar en el que se encarna nuestra propia visión del mundo.

1.3 Cosmovisión andina

En el detalle de adornos, bordados, dibujos, combinación de colores, encontraremos el mundo simbólico, la forma de entender al universo y su funcionamiento, conocimientos y sabiduría que se vuelven inherentes a las prendas de vestir, pero que no se pueden entender a simple vista, hay que comprender otros elementos del pensamiento y de los sentimientos, es decir de toda la cultura, para comprender sus significados.⁵¹

En la cosmovisión indígena se alberga un saber ancestral que vertebrada cada composición vestimentaria, dotándola de sentido. Para este proyecto, la forma en la que la visión andina se plasma en su vestimenta se constituye como un tema que aporta en el diseño

⁵⁰ Squicciarino. *El Vestido Habla*, 48.

⁵¹ Sandra Hurgaya, "Significado y simbolismo del vestuario típico de la danza llamaq'atis del distrito de Pucará – Puno, Perú", *COMUNI@CCION: Revista De Investigación En Comunicación Y Desarrollo* (Puno, Perú, 2014) 37.

de indumentaria y, más aún, en la exploración de vestuario teatral; por esta razón, me es importante analizar los principios en los que se basan muchas de sus composiciones vestimentarias, y aunque este tema puede ser mucho más amplio, se identificarán los principales rasgos de la cosmovisión andina y, sobre todo, aquellos que se han utilizado en la metodología de creación y montaje de vestuario para la obra que acompaña este trabajo investigativo.

Así, la cultura andina es un referente que particularmente me resulta muy interesante y a la vez cercano. Su filosofía articula, y no jerarquiza, los elementos que la componen; esto se debe a que su perspectiva se basa en cuatro principios fundamentales (relacionalidad, corresponsabilidad, complementariedad y reciprocidad), que componen una armonía entre la persona, naturaleza y la Pachamama. Al respecto, David Sobrevilla, en su texto *La filosofía andina del P. Josef Estermann*, indica que:

[...] el hombre andino no ve a la naturaleza desde un punto de vista económico sino ecológico, no la concibe en una relación de oposición a sí mismo, sino que la entiende como formando él mismo parte de ella. La ecosofía se muestra también como una ética: el ser humano no puede abusar de la naturaleza, sino que tiene que obedecer a la racionalidad ordenada en ella.⁵²

En la misma línea, Nancy López, en su estudio sobre la vestimenta del danzante de la octava de Corpus Christi del cantón Pujilí, comenta que la cultura andina define su identidad dentro de la relación que tiene con la Pacha (el cosmos) y desde ella:

[...] obtiene sus propias enunciaciones o ideas, [...] que se representa a través de varios signos y significaciones con códigos propios para cada unidad poblacional, [...]

⁵² David Sobrevilla, in *La Filosofía Andina Del P. Josef Estermann* (Lima, 2008), 236.

la cual se traduce en su indumentaria y en la iconología que ornamenta sus objetos de uso cotidiano o de ocasiones especiales festivas.⁵³

En el seno de la cosmovisión andina existe todo un entramado de elementos que hablan sobre su forma de vivir y convivir, y que se disponen a través de sus tradiciones, y aún más en sus composiciones vestimentarias, donde muchas veces se representan prácticas, valores y significados que responden a interrogantes sobre la naturaleza y la supervivencia del hombre dentro de ella. Se trata de principios que vertebran generalmente todas las manifestaciones de los pueblos andinos, desde acciones cotidianas hasta expresiones artísticas; sin duda, la vestimenta ha sido una de las más imponentes y características construcciones de los pueblos indígenas, y tan solo en ella se entretajan un sin fin de símbolos que devienen en imágenes que comprenden una relación más íntima entre la persona y la prenda, y con su entorno.

A continuación, se describirán algunos de estos principios básicos que enmarcan la cultura andina:

1.3.1 Principios fundamentales de la cosmovisión andina:

Son aquellos que se han heredado de los ancestros, y que determinan la forma de ver e interpretar el mundo de las comunidades andinas.

- *Relacionalidad:* El ser humano, la naturaleza y la Pachamama son parte de un todo, poseen una fuerza de vida que interactúa, se conecta y se equilibra de manera simbólica; esta relación se materializa en los valores, creencias, expresiones y tradiciones de esta cultura.

⁵³ Nancy Lopez, “Análisis De Los Elementos Centrales De La Cosmovisión Indígena Presentes En La Vestimenta Del Danzante De La Octava De Corpus Christi Del Cantón Pujilí Como Referente En El Diseño De Vestimenta Étnica” (Masterado, Universidad del Azuay, 2016), 15.

- *Corresponsabilidad*: Se basa en una relación entre lo macro y lo micro, entre lo humano y lo no humano, es decir, del hombre y el universo.
- *Complementariedad*: Se basa en un principio de dualidad, nada ni nadie existe por sí solo, nada se produce de manera individual, los pares, por más distintos y opuestos que sean, se complementan: la luna y el sol, la mujer y el hombre, etc.
- *Reciprocidad*: La relación entre el ser humano y la naturaleza funciona mediante actos de retribución, es decir, lo que se da se devuelve, no en el sentido literal de la palabra, sino en términos de dar y devolver en la misma magnitud.

1.3.2 La sacralización de la naturaleza:

Todo aquello que se encuentre o venga de la naturaleza merece gran respeto, pues es sustancial para mantener el equilibrio, especialmente aquello que se le brinda al ser humano para su supervivencia, es decir, fuentes naturales, el agua, los alimentos (plantas, animales).

1.3.3 Elementos visuales:

- **Color:**

Los colores que están inscritos dentro de esta cosmovisión, en su mayoría, son los colores del arcoíris. Vale apuntar que este fenómeno natural, dentro de la cultura andina, es “una de sus deidades más respetada y temida [...] presente en casi toda la vestimenta indígena”⁵⁴. Por tanto, se puede considerar al color como la dimensión más significativa de la cultura andina, pues alude a las dinámicas en las que se desarrolla el ser humano y su entorno: los colores “son percibidos y trasladados desde su contexto natural al espacio

⁵⁴ Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 8.

semiótico”⁵⁵ y es en la vestimenta en donde más se destacan todas estas significaciones; cada color habla, ya sea sobre una representación o una cualidad.

Rojo: El color de la sangre, de la vida, se asocia con el amor y con el fuego vivaz; también es el color de la Pachamama, la Tierra fértil donde se cultiva.

Naranja: En cuanto a simbología se asocia al color amarillo; es el color de la cosecha y de la madurez.

Amarillo: Es el color del dios Sol, del oro, de la cosecha del maíz; también es sabiduría y fuerza, y la energía que une a toda forma de existencia.

Verde: El color del campo fértil, de los prados verdes, de los árboles, es energía revitalizante, la riqueza natural de la tierra, también es el color de la producción agropecuaria y la economía.

Celeste: El color del pensamiento, del trabajo intelectual, de la tecnología y la ciencia; también es armonía cíclica dentro de la estructura comunitaria.

Azul: El color que interpreta al universo, a la fuerza o espacio cósmica, y a los efectos naturales que se perciben sobre la tierra.

Violeta: Es el color de la ideología andina y representa la estructura de poder político, comunitario y armónico de Los Andes; es también el instrumento del estado, la organización social, economía y cultural.

Rosado: El color de la alegría y de la juventud dinámica.

Negro: El complementario del blanco, el origen de la claridad; es el color del mal, del error y el misterio, también es el color en donde se gesta, se protege y se sana la vida.

⁵⁵ López citando a Amoroso, en: “Análisis De Los Elementos Centrales De La Cosmovisión Indígena Presentes En La Vestimenta Del Danzante De La Octava De Corpus Christi Del Cantón Pujilí Como Referente En El Diseño De Vestimenta Étnica”, 17.

Blanco: Es el complementario del negro, el color del cosmos (Pacha), del tiempo y espacio, el color de la “inocencia y limpieza espiritual, [...] pureza del ser indígena, [...] persona libre de corrupción”⁵⁶; también es el color de la muerte.

- Forma:

La forma es un rasgo inherente de la vestimenta en varios aspectos: la forma de los cortes de las faldas, la forma de los patrones de blusas, las formas cuadradas y rectangulares de los ponchos, las formas cilíndricas de los sombreros, y desde luego las formas de las iconografías que suelen estar bordadas o tejidas en las prendas.

1.3.4 Iconografía:

La iconografía andina está constituida por formas y símbolos geométricos, y por figuras o imágenes que representan a la naturaleza y las vivencias de los pueblos indígenas. La iconografía también es una característica importante dentro de los tejidos y vestimentas andinas; es además una construcción ancestral que se ha mantenido y se reafirma como lenguaje visual, un lenguaje lleno de significantes, con estructuras de pensamiento, códigos éticos y valores.

- Iconografía Geométrica. Existen dos tipos:

Orden y Proporción de plano: Unidad o Pacha, Dualidad, Tripartición y Cuatripartición.

Formación: El rombo, el cuadrado, el triángulo, línea diagonal, línea recta, línea en zigzag, línea espiral.

- Iconografía Antropomorfa: Figuras humanas.
- Iconografía Zoomorfa: Representación de animales: perro, venado, ave, etc.

⁵⁶ Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 8.

Este diverso entramado de símbolos diseñados y confeccionados en varias de las vestimentas de los pueblos indígenas dan cuenta de los procesos de construcción identitaria, y, con el pasar del tiempo, estos códigos vestimentarios han atravesado etapas de cambio significativo, tanto en el uso como en el diseño, para llegar a su estado actual. En este sentido, Sandra Huargaya describe tres momentos de este proceso de transformación:

1. El Pre-incaico, basado en la necesidad de protección y, por ende, del uso de fibras extraídas de algunas plantas y de pieles de animales.
2. El Período Incaico, en donde se logra apreciar un gran trabajo puramente manual en la elaboración de hilos hechos con lana de varios animales.
3. La Conquista: la influencia española y la llegada de nuevos textiles como la seda o el encaje, que alteraron los rasgos de la vestimenta autóctona.

Para Silvana Amoroso, los sistemas de vestimenta indígena “tienen dos vertientes: la relación con la naturaleza y su cosmovisión; y su herencia hispánica, que incluye un aparataje religioso”⁵⁷. Posteriormente, ambos componentes lograron articularse y armonizarse dentro del indumento; esto se debió a un proceso de reconfiguración del sentido de los elementos aplicados en la vestimenta. Amoroso indica que “las prendas e insumos de origen hispánico, como el encaje, las borlas y cintas, la blusa y el sombrero... fueron resignificadas en las semiesferas indígenas.”⁵⁸

Desde el enfoque de la antropología cultural, el estudio sobre el simbolismo y significado en la indumentaria es un ámbito que permite profundizar en el conocimiento sensible reflejado en los colores, las formas, las texturas, etc. Dentro de la cultura andina, cada comunidad se identifica, ante sí misma y ante las otras comunidades, a través de su

⁵⁷ Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 8.

⁵⁸ Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 8.

vestimenta, ya que, según Silvana Amoroso “La mayoría de los grupos humanos expresa su identidad a través de códigos vestimentarios, que son sistemas prolijamente contruidos, casi metódicos y que propician la pertenencia a una comunidad o grupo social”⁵⁹.

Así, cada elemento que compone un traje o una vestimenta pone de manifiesto información relevante sobre la persona que lo porta, sobre el lugar al que pertenece e incluso sobre la actividad que realiza; vale decir también que la vestimenta andina no solo se ha reservado a una función cotidiana, sino que también posee una función ritual, la cual se enmarca dentro de la fiesta popular. Al respecto, Sandra Hurgaya, citando a Vera, nos presenta una breve categorización del vestuario andino:

- Por el tipo de danza: Vestimenta de etnodanza, Vestimenta de danza folklórica.
- Por el uso: Vestimenta convencional, Vestimenta no convencional, Vestimenta de los personajes, Personaje principal, Personaje secundario, Vestimenta de los integrantes, Danzarines, Músicos.
- Por el sexo: Varones y Mujeres.⁶⁰

La función ritual de la vestimenta andina se remonta a épocas ancestrales, en la cual los principios de la cosmovisión andina, como la reciprocidad, y la ecosofía eran la norma, es decir, el respeto hacia la Pachamama y la necesidad de retribuir o agradecer lo recibido, especialmente la cosecha. En este sentido, el hombre y la mujer andina han encontrado en el rito, en la fiesta y en la danza la forma de expresar ese respeto y agradecimiento.

⁵⁹ Amoroso, “La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario”, 7.

⁶⁰ Hurgaya citando a Vera en: “Significado y simbolismo del vestuario típico de la danza llamaq'atis del distrito de Pucará – Puno, Perú”, 37.

Por su lado, la fiesta ritual, o como actualmente la llamamos, “la fiesta popular”, es una forma de expresión lúdica intrínseca en la cultura andina, “en el sentido de que incorpora una gran cantidad de elementos que, articulados, conforman una suerte de instante mágico, en algunas ocasiones solemne, en otras desenfrenado, y siempre renovador de las identidades de los pueblos del Ecuador.”⁶¹

La vestimenta en la fiesta popular toma otras dimensiones, a esta se le atribuye un carácter más expresivo. Como se muestra en la categorización antes referida, existe una vestimenta para los personajes festivos y para los danzantes, es una vestimenta que obtiene otro nivel de interpretación, se aleja un poco del ámbito cotidiano porque se enmarca en una teatralidad, sin embargo, mantiene aún los principios que ya mencionamos antes; en este sentido, es pertinente referirse a un vestuario que define a un personaje dentro de este contexto festivo.

Por otro lado, el vestuario en la danza cobra un papel importante en términos de ejecución del movimiento y transformación del espacio. La vestimenta y la danza se convierten en su forma de expresión, en una especie de relato, y aunque en un primer momento pareciera una acción de gala de tan bellos y coloridos vestuarios, también se profundiza sobre otros aspectos propios de la cosmovisión indígena. Es así que la dimensión simbólica no sólo se consagra en el traje de los personajes o danzantes, sino también en las expresiones dancísticas que tejen una narrativa en el espacio y a través el movimiento:

El tejer es la interrelación de innumerables parejas en permanente movimiento... Las formas de hileras, de cuadrados, rombos, que se cruzan que se abren y se cierran que vuelven a describir un zigzag como los caminos, en rueda grande o pequeña, como

⁶¹ José Pereira Valarezo, *La Fiesta Popular Tradicional Del Ecuador*, 1st ed. (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009).

las flores, que suben que bajan como las montañas, en espiral, en cadena, los danzantes tejen y danzan [...]»⁶².

Sin lugar a duda, la cosmovisión andina proporciona un valioso material para el estudio del tema de la indumentaria; además de que representa un aporte para las artes escénicas; y ciertamente, para esta investigación resulta ser una herramienta aplicable en la práctica del teatro, considerando que en ella encierra elementos que pueden convertirse en referentes tanto en el diseño como en la narrativa del vestuario teatral.

1.4 Prestar los huesos: habitar el espacio vestimentario.

1.4.1 Alterotopías, la vestimenta como lugar habitable

Silvana Amoroso propone pensar la vestimenta como un espacio, y la acción de vestir como el acto de habitar/construir:

La acción de ocupar un espacio es la de habitar, morar o vivir en un lugar, el habitar implica una interrelación de los seres en un espacio determinado y la relación de estos con el espacio mismo, y este espacio al igual que un hábitat reúne las condiciones apropiadas para el desarrollo de las especies.⁶³

La indumentaria de la cultura andina es una muestra palpable de lo que implica una construcción espacial vestimentaria, a nivel social y cultural, pero también a nivel personal. En efecto, considero que la relación entre individuo y prenda es la más incisiva, pues se refiere a un espacio íntimo, un “espacio personal, un espacio entre la persona y ella misma que hace que la vestimenta sea intersticio”⁶⁴. Amoroso explica también que existen lugares

⁶² Hurgaya, “Significado y simbolismo del vestuario típico de la danza llamaq’atis del distrito de Pucará – Puno, Perú”, 37.

⁶³ Amoroso, "ALTEROTOPÍAS", 98.

⁶⁴ Amoroso, "ALTEROTOPÍAS", 95.

en los que el cuerpo se perpetúa y llega a ser eterno, pero evidentemente no de manera física sino en presencia:

Hay espacios que son habitados por el ser humano de una forma tan intensa que luego ellos mismos pueden habitar. Tienen la capacidad de establecer vínculos con el espacio interior de un alguien al tiempo que le relaciona con otros cercanos o lejanos y con la exterioridad.⁶⁵

En el teatro como en la vida, a medida que un cuerpo habita, construye. También, en el teatro el actor crea con su cuerpo y con materiales un mundo imaginario que tanto él como el espectador habitarán. A lo largo de la historia, el ser humano ha construido por sí mismo y con sus propios medios, las condiciones para preservar su existencia.

Todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto somos los que habitan.⁶⁶

Silvana identifica en la vestimenta un espacio donde el cuerpo habita y ha habitado de maneras inimaginables, casi utópicas. La verdadera magnitud de la relación entre portador y vestimenta le confiere a la prenda una vida propia. Para argumentar esta idea, Amoroso trae, para fortuna y deleite nuestro, un poema de César Vallejo, *No vive ya nadie*:

No vive ya nadie en la casa -me dices-; todos se han ido, la sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados.

Nadie ya queda, pues, que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por

⁶⁵ Amoroso, "ALTEROTOPÍAS", 97.

⁶⁶ Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, 21.

donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida. Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.⁶⁷

En este sentido la vestimenta funciona como la casa que describe Vallejo, en ella se ha perpetuado la presencia del cuerpo que un día la ocupó físicamente:

[...] las prendas de vestir nos contienen, nos acogen, moramos en ellas y les damos la suficiente confianza –o no- para parecerse a nosotros o para que reflejen aquello que creemos o deseamos o pretendemos ser; cuando se desviste el cuerpo, la prenda no deja de estar habitada, aquella aún posee al sujeto que la ocupó o en ocasiones contiene versiones del sujeto, como si se tratase de un personaje.

⁶⁷ Amoroso, citando el poema: *No vive ya nadie*, de Cesar Vallejo en: ALTEROTOPÍAS, 99.

1.4.2 El personaje de la fiesta popular

Niños, jóvenes, adultos y ancianos, de ambos sexos, parecen “vestidos” de tradición; como si sus huesos y músculos supieran cómo tienen que interpretar, preservar, cambiar o improvisar.⁶⁸

La fiesta popular concibe un entorno de celebración en el que incide de manera directa la presencia de los personajes festivos y lo que conllevan: su danza, su vestuario, su interpretación; son quienes pronuncian el comienzo y el fin de esta fiesta, y quienes lo encarnen tienen el compromiso de poner, más allá de sus fuerzas, todo su espíritu en la danza, pues guiará a los otros danzantes, y aunque ellos se cansen y paren, el danzante principal no podrá hacerlo pues la danza es la vida que renace y se festeja:

Siempre hubo en la historia de la humanidad algún hombre —o mujer— que cumplió el mandato expresivo de la colectividad en rituales y ceremonias de iniciación, nacimientos, funerales, cosecha y siembra, desastres naturales o cambios de ciclos vitales. [...] Es quién baila en representación de todos, como cuerpo individual y múltiple.⁶⁹

Interpretar a un personaje festivo año tras año se ha convertido en una tradición que se preserva en comunidades, en grupos de danza, e incluso en familias de generación en generación. Amaranta Pico relata que en varias comunidades “los danzantes se comprometen a bailar un mismo personaje por varios años sucesivos”⁷⁰, tarea que se lleva con mucho compromiso y disciplina; tal y como sucede en la práctica teatral “los intérpretes de

⁶⁸ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 31.

⁶⁹ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 27.

⁷⁰ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 29.

personajes de las festividades dan una demostración de la seriedad necesaria en el oficio artístico.”⁷¹

Por otro lado, el vestuario de los personajes cumple un papel relevante dentro de este contexto festivo, pues “no es un mero disfraz, hace las veces de un nuevo cuerpo que, a su vez, otorga existencia al personaje”⁷²; por esta razón es que, en la fiesta popular, el acto de vestir/*habitar* representa un proceso necesario para llevar al cuerpo del intérprete a un estado extracotidiano, algo parecido a un entrenamiento actoral, que empieza con una preparación o purificación que limpian los automatismos de la vida cotidiana, para encontrar un estado de completa escucha y disposición de la persona que revivirá a este personaje.

Por supuesto, cada comunidad posee su “método” de vestir a su personaje festivo: dentro de la comunidad se encarga esta tarea a un grupo de personas, especialmente mujeres, quienes conocen el proceso de preparación⁷³, que va desde purificaciones⁷⁴ en baños en el río, baños en aguas de hierbas, bebidas de chicha o trago, limpias con montes, entre otras; y quienes también conocen el proceso de vestir al personaje, es decir, dónde y cómo se coloca cada prenda y accesorio, cómo se pinta la cara del personaje o qué máscara usa, entre otros aspectos:

En toda fiesta popular el vestuario cumple, como en las artes escénicas, la función de transformar el cuerpo de lo cotidiano a lo extracotidiano. Hay vestuarios de hombres y mujeres sencillos y otros más complejos; también se utilizan máscaras y objetos

⁷¹ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 28.

⁷² Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 79.

⁷³ Amaranta Pico y Wilson Pico, *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 06:00. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Hg5G8BBSzuc>.

⁷⁴ Pico y Pico, *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 04:45. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hiFixGk7YHc>.

escénicos, unos más significativos que otros. Pero siempre sirven para entrar en personaje o entrar en situación.⁷⁵

El proceso de preparación da cuenta del significado que tiene para una comunidad el revivir un rito y una identidad del pasado⁷⁶ que ha existido por años. La persona que habita este espacio vestimentario debe purificar su cuerpo y alma para ser permeado por el personaje y poner su estructura corporal a disposición del traje⁷⁷, de modo que “el espíritu del personaje se revela de inmediato, toma posesión del cuerpo entero, acecha tras las cuencas de los ojos, esboza su enigma.”⁷⁸ En ese momento, el cuerpo del danzante y el vestuario son uno solo, no existe una línea divisoria que exponga lo real y lo irreal; el ser que se configura es real, “el personaje escénico es la propia persona y el disfraz la verdad.”⁷⁹

Como mencioné en la introducción, la noción de “prestar los huesos” es tomada del libro *Cuerpo festivo. Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador*, de Amaranta y Wilson Pico. Tal noción se describe como la experiencia que reside en el hombre o la mujer que encarnará un personaje de la fiesta popular. Desde esta perspectiva, se podría considerar como la acción de habitar la espacialidad del vestuario, que, en el caso del personaje festivo, se desarrolla en dos momentos, antes y durante la fiesta: el ritual de preparación y purificación donde la persona viste el traje, y posteriormente, en el acto festivo, donde la persona, a medida que habita el traje con su danza e interpretación, revive y reconstruye el personaje a plenitud:

⁷⁵ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 214.

⁷⁶ Pico y Pico *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 12:04. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=UYcgB7dIIok>.

⁷⁷ Pico y Pico, *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 13:41. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hiFixGk7YHc>.

⁷⁸ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 231.

⁷⁹ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 167.

El vestido ya no es más un objeto inerte si acaso alguna vez lo ha sido, ya no es más el traje encajado, es el sujeto encajado en el traje. El vestido se ha convertido en hábito, en objeto vivo, latente, omnipresente, dueño de un complejo y arrasador sistema de signos⁸⁰.

Se podría tomar como ejemplo para ilustrar lo anterior a casi cualquier personaje de la fiesta popular, ya que todos están atravesados por esta noción del vestuario como espacio; evidentemente, primero en un espacio material en donde yacen colores, encajes, bordados, cintas, y luego en un espacio intangible de identidad, presente en la memoria colectiva de un pueblo, que se reconstruye durante la fiesta. Es así como el traje deviene en *espacio* que un día fue habitado por una entidad, real o mítica, y que hoy se ha convertido en una tradición y en un habitar/construir que acontece año tras año al celebrar la fiesta.



Ilustración 1: Imagen de Irina Kurilovych, La Wiki, 2020⁸¹

⁸⁰ Amoroso, “ALTEROTOPÍAS”, 91.

⁸¹ Irina Kurilovych, *La Wiki - Carácter Mítico Del Pueblo Saraguro, Ecuador*, image, 2020, <https://www.istockphoto.com/es/foto/la-wiki-car%C3%A1cter-m%C3%ADtico-del-pueblo-saraguro-ecuador-gm1271616611-374150260>.

Como en las artes escénicas, la fiesta popular es un territorio en donde “conviven distintos procesos de identificación, una multiplicidad de espacios: inmediatamente vividos, rescatados o fijados en la memoria por la experiencia social.”⁸² El vestuario de los personajes y danzantes festivos cumplen casi las mismas funciones que un vestuario teatral. Esto posibilita la exploración del vestuario festivo dentro de la práctica del teatro; y como bien dice Amaranta Pico: “La fiesta popular es una rica vertiente que, con respeto y esmero, debe ser más conocida y asimilada por las artes escénicas del país”⁸³. No obstante, se debe tener en cuenta que el vestuario teatral y el vestuario festivo se inscriben en códigos distintos y que, si se pretende explorar la vestimenta tradicional/festiva en el ámbito teatral, es necesario reflexionar acerca de este proceso de resignificación.

1.4.3 El vestuario de Oskar Schlemmer como transformación del espacio escénico.

Oskar Schlemmer es uno de los referentes que alrededor de 1916 ya se encontraba explorando desde las artes escénicas la idea de una espacialidad del vestuario. Su investigación concentraba las preocupaciones de su época: la expresividad corporal y las transformaciones del espacio escénico, lo que lo llevó a encontrar en el diseño de vestuario un espacio donde plasmar sus nuevas ideas.

En el transcurso de la primera mitad del siglo XX, se manifestaron cambios significativos dentro del ámbito artístico europeo que influyeron en todos los ámbitos del arte escénico, cambios que se suscitaron a raíz de las transformaciones y progreso en el ámbito científico y tecnológico de la época. En paralelo, las nuevas ideas, materiales y tecnologías influyeron en la transformación del espacio escénico, en tanto estos avances permitieron

⁸² Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 20.

⁸³ Pico y Pico, “*Cuerpo festivo*”, 32.

realizar cambios en la construcción y montaje de las obras de danza, teatro y performance; las nuevas técnicas de construcción y composición permitieron a los artistas ejecutar efectos o movimientos que antes eran inalcanzables.

En 1919 se funda la Bauhaus, un ambiente que desde el primer momento rechazó la forma de producción masiva de la época. Sin embargo, esta escuela supo aprovechar estos nuevos instrumentos para explorar preocupaciones que tenían que ver justamente con la relación entre el cuerpo, el espacio y la utilización de estos innovadores materiales. Además, habría que añadir a esto que “Una de las características más destacadas de este centro pedagógico y experimental era precisamente la riqueza derivada del encuentro de artistas de diversa índole.”⁸⁴

Muchos de los docentes que impartían clases de pintura, escultura, cerámica, entre otras, encontraron en el teatro un espacio de experimentación de sus nuevos conceptos, teorías o ideas: “El teatro fue una materia esencial dentro de la formación de la Bauhaus; la representación escenográfica era una buena forma de hacer converger disciplinas y oficios dispares en una tarea común.”⁸⁵

Uno de los docentes que logró un trabajo significativo en el taller de teatro de esta escuela fue precisamente Oskar Schlemmer, quien antes de impartir clases en la Bauhaus ya se encontraba estudiando la expresividad y geometría del cuerpo desde el dibujo, y a la vez, cuestionando nuevos esquemas corporales en relación con el movimiento y el espacio, lo cual resultó en una investigación que evidenció ideas innovadoras en torno al fenómeno del vestuario desde la práctica escénica:

⁸⁴ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 120.

⁸⁵ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 120.

La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios [...] que permitieron abrir las fronteras discursivas, expandir la capacidad de imaginar cuerpos re-formados, re-diseñados, re-construidos, proponer conceptos innovadores sobre habitabilidad, espacio, movimiento[...].⁸⁶



Ilustración 2: Imagen de Círculo Ecuestre, Ballet Triádico, 2013.⁸⁷

Al poner en evidencia estas nuevas miradas acerca del cuerpo, Schlemmer encaminó su estudio desde el diseño de vestuario, elemento que le permitió desarrollar sus ideas en torno a la construcción de esquemas corporales geométricos a partir del diseño de vestimenta

⁸⁶ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 122.

⁸⁷ Círculo Ecuestre, *El Teatro De La Bauhaus Oscar Schlemmer Y Su Ballet Triádico*, imagen, 2013, <http://www.circuloecuestre.es/eventos/ver/id/1316/e/1/titulo/escuela-bauhaus-la-sede-de-dessau.html>.

y de la utilización de nuevos materiales que inciden en la forma y en el movimiento, tanto del cuerpo del actor como del espacio en el que se desplazaba.

Schlemmer no provenía de la disciplina del teatro; sin embargo, sus conocimientos en dibujo, en pintura y escultura le permitieron ocuparse de un elemento propio de sus disciplinas y de la práctica teatral: el cuerpo, en tanto muchas de las inquietudes que motivaron muchas de sus obras abordaron la corporalidad del ser humano con relación a las transformaciones de su época:

El comienzo de la tecnologización de la cultura se manifiesta explícitamente en la propuesta de movimiento de Schlemmer, convirtiéndose en algo así como una fotografía apresurada de los sucesos más inmediatos de la época: la industrialización del trabajo, la reducción de los espacios sociales, laborales y privados, las nuevas formas de producción serializada, por nombrar algunos, y los consiguientes cambios culturales que conlleva esta nueva escena en las estructuras corporales, las formas de movimiento -social y colectivamente- y el desarrollo de nuevas subjetividades acorde a los nuevos tiempos.⁸⁸

Para Schlemmer, era posible “la transformación del cuerpo humano a partir de su idea de teatro como transmutación.”⁸⁹ Junto a sus alumnos (bailarines) del taller de teatro empezó un proceso de exploración en donde “Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera.”⁹⁰ Este artista no buscaba una danza en el sentido habitual, sino que procuró integrar elementos y materiales en el vestuario del

⁸⁸ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 132.

⁸⁹ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 129.

⁹⁰ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 123.

bailarán para que este tenga que modificarse, en movimiento, en ritmo y en espacialidad. Por tanto, la intención del vestuario en las obras de Schlemmer es:

[...] la implementación de nuevas tecnologías en los elementos que se utilizaban para la materialización de estos vestuarios [...] Los nuevos materiales utilizados son los que van a permitir, concretamente, la confección de estos diseños, así como también las nuevas propuestas realizadas a nivel espacial.⁹¹

En este sentido, Schlemmer propone un vestuario que funcione como un espacio en dos etapas: la primera como un espacio físico, ya sugerido por el artista/diseñador, que confiere una identidad propia (identidad geométrica) desde el momento en el que fue diseñado y confeccionado, y en donde se busca que el cuerpo del bailarín tome el rol de ocupante de dicho espacio, que encarne esa identidad, y que viva y se exprese a partir de ella, en este caso, desde la geometría que le exige el vestuario, las formas cúbicas, cilíndricas, esféricas, etc., derivando así en un nuevo esquema corporal.

La segunda etapa se constituye como un espacio que influye en la transformación del entorno escénico, es decir, la materialidad y las formas de las que está hecho el vestuario. En las obras de Schlemmer, permiten una configuración de la escena a nivel espacial que potencia la construcción de una narrativa.

Schlemmer plantea el vestuario como espacialidad, como una interfase de construcción escénica, una estructura formal que condiciona y construye al personaje desde su imagen, su movimiento y su ritmo, a través de la forma y el color y su vinculación con el espacio escénico.⁹²

⁹¹ Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 122.

⁹² Sol Deangelis, “Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico Y El Vestuario En La Bauhaus”, 129.

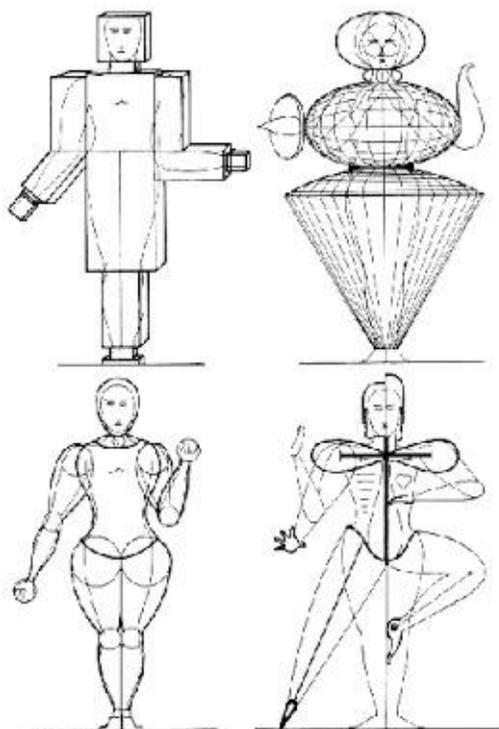


Ilustración 3: Imagen de Silvia Barretto, Ballet Triádico, 2010.⁹³

Desde estas perspectivas, es posible concebir el vestuario como un espacio narrativo, tanto del personaje como de la escena. Sin embargo, hay herramientas a las que se necesita acudir para trabajar un vestuario de ese tipo. Para realizar sus diseños Schlemmer partió desde la técnica del dibujo y desde ahí encontró las formas geométricas que eventualmente compondrían el vestuario; posteriormente, en la confección del traje experimentaba con materiales como tela, cartón, alambres, espuma, metales y madera, para así conseguir estas formas geométricas.

1.4.4 El vestuario del teatro oriental

Otro de los referentes dentro de la práctica del teatro que explora el vestuario como un espacio que influye tanto en el personaje como en las transformaciones del entorno

⁹³ Silvia Barretto, *Ballet Triádico* – Oskar Schlemmer, imagen, 2010, https://conexionmoda.com/noticias/686_ballet-triadico-oskar-schlemmer.

escénico es el teatro oriental. La riqueza de esta corriente reside en su carácter presentacional, es decir, que se resiste a la idea de la representación naturalista en la actuación, en los personajes, en la construcción escenográfica, en el vestuario, etc.

En este sentido, Eugenio Barba se pregunta: “¿Cómo es posible entonces que las historias que se refieren en esos teatros sean las más fantásticas narraciones de batallas, de viajes, de cacerías, de amores vividos en los lugares más distantes del cielo y la tierra?”⁹⁴ Pues la respuesta a su pregunta está justamente en la ausencia de elementos realistas y en la riqueza del lenguaje expresivo del cuerpo del actor y de su traje, que a la vez se convierte en escenografía que construye lugares y situaciones de carácter fantasmagórico.

De hecho, esta es una de las cualidades que distinguen claramente al teatro oriental del teatro occidental. Al respecto, Barba logra ampliar el panorama y propone una diferenciación muy clara:

Pero, así como en Shakespeare fue definida *escenografía verbal* su habilidad en reconstruir los lugares mediante las palabras y de hacer revivir con ellas los ambientes que caracterizaban a sus dramas, existe en los teatros orientales una *escenografía en movimiento* representada por el traje del actor.⁹⁵

De este modo, el teatro oriental propone un vestuario que es a la vez un espacio del personaje y un espacio escenográfico, un lugar capaz de transformar el cuerpo y también la atmósfera escénica.

⁹⁴ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 138.

⁹⁵ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 138.

1.5 Potencialidades narrativas del vestuario

Una de las principales intenciones de la fase practica es lograr concebir y trabajar un vestuario del tipo del teatro oriental o de Oskar Schlemmer, es decir, un vestuario tanto a nivel de personaje como a nivel escenográfico espacial, para ello, es necesario explorar sus potencialidades narrativas desde la perspectiva del diseño del vestuario y desde la expresividad corporal del actor. Personalmente creo que estas dos herramientas conjuntas componen y potencian este espacio vestimentario en su totalidad.

1.5.1 Diseño de vestuario: el diseño de modas y el *fashion art*.

Dimensiones, colores, adornos fulgurantes, máscaras y otros accesorios, transforman al actor oriental en una verdadera escenografía en miniatura, que se desplaza continuamente por el escenario y nos presenta sucesivamente distintas perspectivas y por tanto distintas dimensiones y sensaciones.⁹⁶

Dentro de lo que implica el diseño del vestuario se puede acudir a varias herramientas, según las necesidades que exija el traje. En este caso, no solo se deben tomar en cuenta aspectos corporales, sino también aspectos espaciales. Con este fin resulta pertinente pensar acerca de los procesos de creación provenientes del diseño de modas, y específicamente, aquellas referentes a la moda conceptual o *fashion art*, pues son prácticas “en donde la creación es el resultado del trabajo transdisciplinario entre maneras de creación del arte y maneras de creación del diseño de vestimenta.”⁹⁷

Desde luego, el proceso de diseño de modas y el de diseño de vestuario teatral apuntan a distintos objetivos: “la finalidad del diseño de modas es la prenda mientras que en el

⁹⁶ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 138.

⁹⁷ Amoroso, “ALTEROTOPIAS”, 8.

vestuario es el personaje”⁹⁸. Sin embargo, la moda y el arte podrán ser ámbitos distintos mas no aislados, y ciertamente el proceso de creación de indumentaria es un tema que implica intereses y preocupaciones de ambas disciplinas. Es por esto por lo que resulta “determinante el poder migrar desde el diseño de vestuario conceptos que le son propios y que expandirán el campo del diseño de modas”⁹⁹ y viceversa, pues, se trata de una articulación que aporta herramientas para ambas prácticas.

En cuanto a aspectos técnicos, para la creación de un vestuario teatral, se pueden aplicar algunos propios del diseño de modas que posibilitan un método de trabajo más directo cuando se trata de procesos de diseño y confección de la vestimenta. Este es un sistema de organización que se basa en la lógica y experiencia en base al siguiente proceso:

- Búsqueda de referentes de todo tipo de información útil para la creación;
- Elaboración de un sketchbook en el que se resumen las ideas;
- Boceto o dibujos de la prenda o traje en donde se empieza a definir la paleta cromática, la silueta y tamaño, y los posibles materiales;
- Drapear sobre el cuerpo del maniquí a la tela, para poder determinar la silueta para la prenda;
- Si no es drapeado, tomar las medidas necesarias del cuerpo de la persona;
- Realizar el patrón o el molde que debe ser elaborado acorde al diseño y medidas requeridas;
- Experimentar con bases textiles y en lo posible con materiales alternativos;
- Corte y confección de las prendas y confección de los prototipos;

⁹⁸ Carrión, “Habitar el cuerpo”, 41.

⁹⁹ Amoroso, “ALTEROTOPIAS”, 85-86.

- Probar la prenda al maniquí o el/la modelo para que la prenda sea revisada;
- Elaborar fichas técnicas con especificaciones de color, materiales, tecnologías, dibujos en planos de la prenda y detallando sus costuras.¹⁰⁰

Posteriormente, también es necesario tomar en cuenta aspectos esenciales en el proceso de concepción del vestuario teatral, que tienen que ver con la creación artística y la forma de relacionarse con la obra y con el equipo de trabajo:

- Conocer al director de la obra o al equipo de trabajo para determinar lo que necesita y lo que debe hacer;
- En el caso de trabajar a partir de un texto, leer la obra y conocer a los personajes;
- Buscar de manera física las bases textiles a utilizar, en tanto permite conocer con exactitud los materiales a usar.
- Trabajar con un figurinista y proceder a mostrar el diseño a todo el equipo, en especial al actor principal y director.
- Luego de la aprobación proceder a la compra de las telas, la experimentación, estampación y patronaje.¹⁰¹

Sin embargo, esta no es una fórmula establecida e inamovible, puesto que el diseño de vestuario teatral se desarrolla en un campo completamente exploratorio y creativo; de hecho, se podría decir que casi todo elemento sirve como herramienta para la exploración de vestuario teatral, aún más cuando se trata de un vestuario como espacio escenográfico y de personaje. En este campo el diseñador o artista puede explorar varias posibilidades, incluso

¹⁰⁰ Carrión citando a San Martín y Lando en: "Habitar el cuerpo", 31-32.

¹⁰¹ Carrión Vidal citando a Blake y Johnstonn en: "Habitar el cuerpo", 39.

aquellas provenientes de otros campos o buscar inspiración en propuestas de otros artistas o referentes que motiven y potencien la estética y poética de su propuesta.

En este sentido, la práctica del *fashion art* o moda conceptual es la muestra de los coqueteos de la moda con el arte. Por esta razón, cuando Amoroso dice: “La moda conceptual fue acentuada por los diseñadores japoneses denominados de avant-garde de la década del ochenta [...] e incluso mucho antes con el surrealismo de Elsa Schiaparelli, los trajes para el Ballet Triádico de Oskar Schlemmer”¹⁰², se puede concluir que entre esos referentes se encuentra la investigación sobre vestuario que se desarrolló en la clase de teatro de la Bauhaus.

Así, en lo que respecta a la relación entre moda y arte, los conocimientos de la una se pueden filtrar en la otra y viceversa, en tanto los artistas buscan referentes en el diseño de moda conceptual al igual que los diseñadores se inspiran en obras pictóricas u obras escénicas. Por esta razón es que el *fashion art* resulta un referente para el vestuario teatral en términos de espacialidad y habitabilidad. Propuestas como las de Alexander McQueen como el “Vestido tinturado por brazos mecánicos”¹⁰³ demuestran que la vestimenta incide de manera inmediata en el cuerpo y en el espacio.

1.5.2 Expresividad corporal, el cuerpo como centro de gravedad del dispositivo vestimentario.

Entonces el efecto de poder y de energía que el actor es capaz de desarrollar es potenciado y reavivado por las metamorfosis del traje,

¹⁰² Amoroso, “ALTEROTOPÍAS”, 26.

¹⁰³ Vestido tinturado por brazos robóticos. Alexander McQueen. Primavera-Verano 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=P13oZsD-t4s>.

en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje, actor-dentro.¹⁰⁴

En el acontecimiento teatral el trabajo del actor afecta de manera directa en la narrativa de la obra, ya sea que este esté presente como personaje, tras bambalinas dirigiendo una marioneta o dándole vida algún objeto: el cuerpo siempre posibilitará la construcción de ese mundo imaginario en donde habitan tanto él como el espectador, el acto teatral no puede prescindir de este elemento fundamental.

El cuerpo se ha posicionado entonces como el medio principal de creación y de expresión del acto escénico, ya sea en la danza, en la práctica de mimo corporal, la acrobacia, el clown, etc. La comedia del arte italiano, el teatro japonés y lo que se conoce actualmente como teatro físico han sido exploraciones en las que el cuerpo se convierte en su principal objeto de estudio y de expresión.

Por otro lado, dentro de la práctica teatral existen diversos estudios enfocados en la corporalidad del actor, investigaciones que logran ampliar la narrativa del cuerpo desde diversos sentidos, desde el espacio, el movimiento, el ritmo, las cualidades o texturas del movimiento, el movimiento de los colores e incluso de la música, etc.

Uno de los estudios relevantes que se han desarrollado en torno al teatro físico ha sido el del coreógrafo y filósofo Rudolf von Laban, quien creó un método para el estudio del movimiento humano que permite interpretar las posibilidades narrativas del movimiento corporal desde la danza, desde el mimo, desde las artes marciales, e incluso desde las formas geométricas que ocupa el movimiento de nuestro cuerpo en el espacio general.

¹⁰⁴ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 139.

Laban propone un esquema con varias posibilidades de movimiento que se desarrollan en cuatro principios básicos:

- Espacio: directo e indirecto
- Tiempo: rápido y sostenido
- Peso: fuerte y ligero
- Flujo: libre y contenido.¹⁰⁵

Más adelante, también abre el abanico de posibilidades expresivas cuando describe ocho acciones o texturas básicas, las cuales buscan otorgar identidad al flujo del movimiento:

- Presionar (*press*): empujar, apachurrar, hundirse.
- Exprimir (*wringing*): retorcer, estrujarse.
- Deslizar (*gliding*): resbalar, acariciar, planchar, sentirse elevado.
- Flotar (*floating*): suspendido, con relajación y excitación.
- Golpear (*punching*): puñetazos, violencia, agresión, coraje dirigido a alguien.
- Dar latigazos (*slashing*): cortar, tajar, lanzar, colapsarse.
- Puntear (*dabbing*): pintar puntitos, picotear, chapotear, dar toques, sentirse emocionado.
- Sacudir (*flicking*): salpicar, parpadear, aletear, quitarse insectos, golpear, inconsistencia o inestabilidad emocional.¹⁰⁶

En cuanto a los planos que ocupa el cuerpo con su movimiento y a los trazos que genera con su estructura corporal en el espacio, Laban nos habla de la Kinesfera:

¹⁰⁵ Elizabeth Cámara, “El Método Leeder” (Hilda Islas, n.d.).

¹⁰⁶ Cámara, “El Método Leeder”.

[...] el espacio personal o kinesfera es aquel que podemos alcanzar con los miembros corporales desde una posición erguida, estática, sobre los pies, sin desplazarnos. Si nos desplazamos, nos trasladamos necesariamente con nuestra kinesfera. Al desplazarnos, estamos haciendo uso del espacio general, el cual es el vehículo o medio de todo desplazamiento de nuestra kinesfera. Por lo tanto, es la locomoción (pasos, carreras, saltos o gritos) lo que permite mover el espacio personal o kinesfera en el espacio general.¹⁰⁷

En este sentido, las personas no suelen ser conscientes de los dibujos que trazan en el espacio con su cuerpo, trayectoria marcada por formas y líneas efímeras que duran lo que el movimiento. La noción de geometría que estudiaba Laban en el movimiento permite analizar los planos y las direcciones que generan trazos invisibles, pero perceptibles en el espacio general.

A partir de un sujeto y su kinesfera, [...] es que se concebirá la representación de una serie de líneas que dibujaran las múltiples posibilidades, consistentes y elegidas, de las trayectorias de movimiento. [...] nuestra ubicación en el espacio, el apoyo de figuras geométricas que son virtualmente “habitadas” por el individuo: pentágono, cubo, icosaedro, octaedro, cuboctaedro, etc.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cámara, “El Método Leeder”.

¹⁰⁸ Cámara, “El Método Leeder”.

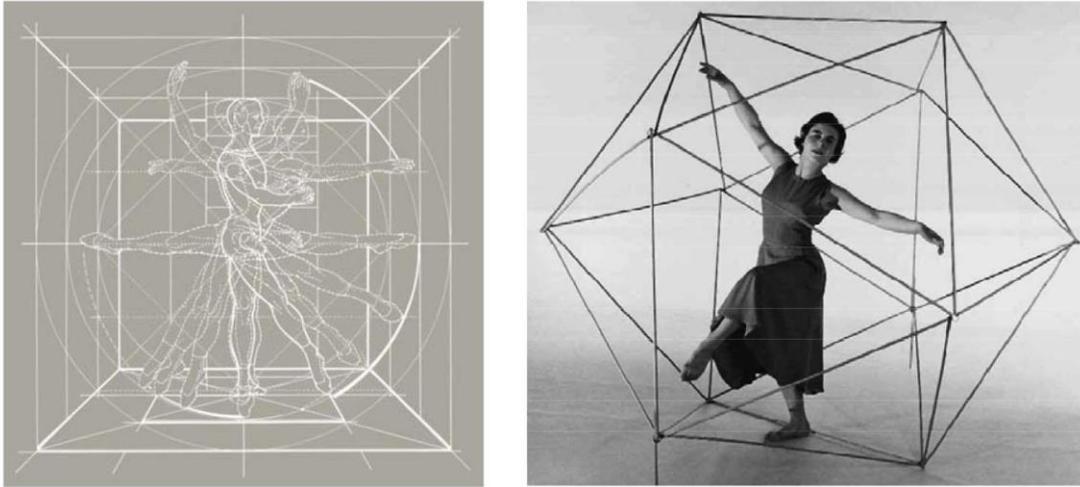


Ilustración 4: Imagen de Studio8Amman, Kinesfera de Laban¹⁰⁹

Otro de los estudios que analiza los aspectos del movimiento y la gestualidad corporal para la construcción de una narrativa en el teatro, es el trabajo de Jacques Lecoq, actor y profesor francés que buscaba, en la vivencia del movimiento, alentar a sus alumnos a buscar nuevas formas de actuar en escena, a ocupar por completo el espacio escénico con las acciones físicas más que con el texto.

Lecoq expuso la dimensión poética del movimiento que abarca las variantes que lo configuran y reconfiguran en escena. A nivel corporal, Lecoq trabajó con los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego; herramientas que le sirvieron trabajar desde el cuerpo la mimodinámica de los elementos. Posteriormente también trabajó con el color, en base al cual desarrolló un análisis esquemático del color: para este investigador, la cualidad del movimiento está también dentro de los colores, y la naturaleza es una muestra viva de eso, las plantas y los animales, especialmente las aves, entienden y se mueven en la dinámica del color.

¹⁰⁹ Studio8Amman, *Kinesfera*, image, accessed 7 November 2020, <https://www.pinterest.com/pin/593771532109202575/>.

Esta cualidad del color es aprovechada por Lecoq para trabajarla desde la escena, y sobre todo desde el cuerpo del actor. En sus clases pedía a sus alumnos, que, sin pensarlo mucho, muevan los colores teniendo como herramienta nada más que el cuerpo. Su investigación demostró la posibilidad de movimiento respecto a los colores y que a su vez este aspecto enriquece la puesta en escena.

Hay un tiempo, un espacio, una luz, un ritmo que son los “justos” para cada color. descubrimos juntos que, si un movimiento dura demasiado, si se pasa de tiempo, pierde su color.¹¹⁰

Mover los colores implica conocer la ubicación que ocupan en el espacio y el tiempo de duración de cada color para que no deje de serlo. Lecoq refiriéndose al color rojo indica:

[...] para el rojo los alumnos hacen a menudo movimiento de explosión, pero desde el momento que explotan, el color desaparece del movimiento y se convierte en luz, El rojo verdaderamente solo existe justo antes de la explosión, en la fortísima tensión dinámica de ese instante.¹¹¹

¹¹⁰ Lecoq et al., *El Cuerpo Poético*, 76.

¹¹¹ Lecoq et al., *El Cuerpo Poético*, 76.

COLORES

Ubicación en el Espacio	Gama de Colores
<p>Rojo </p>	<p>Rojo </p>
<p>Amarillo </p>	<p>Naranja </p>
<p>Azul —</p>	<p>Amarillo </p>
<p>Naranja </p>	<p>Verde </p>
<p>Verde /</p>	<p>Azul </p>
<p>Negro —</p>	<p>Indigo </p>
<p>Blanco </p>	<p>Violeta </p>

Ilustración 5: Dinámica del color.

El esquema expuesto anteriormente fue material que se proporcionó en la clase Poéticas del Movimiento, impartida por el docente Santiago Carcelén, el cual representa de forma gráfica la “dinámica de los colores”, un trabajo que realizó Jacques Lecoq y Krikor Belekian en el Laboratorio de Estudio del Movimiento de la Escuela Lecoq de París. Mediante esta investigación buscaban explorar la trama interna del color y la forma en que esta puede servir como herramienta para las puestas en escena de teatro físico y gestual.

Otra de sus exploraciones más importantes entorno al cuerpo poético fue “La máscara Neutra”, elemento que le permitió a Lecoq encontrar un estado de neutralidad previo a la acción, un estado importante hacia la disposición y la escucha que se necesita antes de ejecutar alguna acción. La neutralidad es el despojo del ser cotidiano que habita el cuerpo, “La máscara ha extraído de él, algo que lo ha despojado del artificio. Ahora su rostro es muy hermoso, disponible.”¹¹²

¹¹² Lecoq et al., *El Cuerpo Poético*, 63.

Lo que me interesa resaltar de este elemento es lo que implica el acto de anular la gestualidad del rostro cubriéndolo con una máscara que, ante la mirada del otro, muestra una completa calma, no refiere a nada ni a nadie, ningún sentimiento, ningún conflicto interior se hace presente en el actor que la lleva puesta. Esta idea de anular el rostro representa entonces, una revelación o exposición del mero cuerpo, ahora es solo la gestualidad del cuerpo:

Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. [...] Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia.¹¹³

Por tanto, la presencia del actor se hace más latente en el espacio: “aquí no hay un personaje sino un *ser genérico neutro*. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Por lo contrario, la máscara neutra está en estado equilibrio, en economía de movimientos. Se mueve lo justo”.¹¹⁴

Lo pertinente de estos elementos radica en su capacidad para potenciar la expresividad del cuerpo, por lo que esta investigación es la oportunidad de migrar estos conocimientos al vestuario teatral, pues, resulta interesante que estos estudios no solo sean aplicables para trabajar la narrativa corporal, sino también una narrativa del dispositivo vestimentario. Creo que de la misma forma en la que estas herramientas movilizan el cuerpo del actor pueden movilizar el vestuario y emerger de él nuevas posibilidades narrativas para la escena.

Por lo tanto, se busca la posibilidad de un trabajo conjunto en donde cuerpo y traje alimenten y desplieguen a ese ser que se configura entre los dos; es decir que cuando se trabaja un vestuario como espacio del personaje y como espacio atmosférico se debe ser

¹¹³ Lecoq et al., *El Cuerpo Poético*, 63.

¹¹⁴ Lecoq et al., *El Cuerpo Poético*, 62.

consciente que tanto el cuerpo como el traje se nutren en el encuentro, en el habitar. Así, se plantea el cuerpo del actor como el centro de gravedad del traje y “el traje como un *partner vivo* que permita visualizar la danza de las oposiciones, los equilibrios precarios y los complejos movimientos creados por el actor.”¹¹⁵

¹¹⁵ Barba y Savarese, *El Arte Secreto Del Actor*, 139.

CAPÍTULO 2: PROPUESTA ARTISTICA

2.1 Metodología

El presente apartado tiene como propósito describir la metodología que se planteó para el trabajo con el vestuario, de la obra que acompaña esta investigación, desde la perspectiva de la creación y confección; y desde el montaje del vestuario en la construcción narrativa del personaje y del espacio escénico.

2.1.1 Metodología de creación de vestuario.

En primer lugar, se propone una metodología de creación de vestuario que incorpore herramientas técnicas de diseño de modas y de diseño de vestuario teatral para desarrollar un plan de trabajo organizado, específico y creativo. En ese sentido, a continuación, se describe, por pasos, cada aspecto que se tomó de ambas prácticas y cómo se fue creando el vestuario de la obra “Tejidos” desde estas pautas.

2.1.1.1 Búsqueda de referentes:

La búsqueda para encontrar referentes fue un proceso que respondió y aclaró muchas de mis ideas, curiosidades e intereses, y donde también, de cierta forma, fui encontrando una estética y poética en mi trabajo. Los hallazgos que fui alcanzando en el camino provienen de diversas prácticas que tienen como propósito la indumentaria, ya sea con fines de consumo, exclusividad, experimentales o artísticos.

Por un lado, desde hace algunos años mi interés por la moda me permitió acercarme a algunos tipos de estilos, diseñadores y creaciones que llamaron mi atención por la versatilidad de la vestimenta y por cómo lograban romper con la “frivolidad de pasarela y moda rápida o desechable y generar espacios de expresión, experimentación, diálogo y

comprensión del mundo y el ser humano”¹¹⁶, como la moda conceptual o el fashion art y otras como las prendas de moda camaleónica, e incluso varias de las prendas y accesorios de Alexander McQueen del gabinete de Curiosidades de la exposición *Savage Beauty* del Met (2011).¹¹⁷



Ilustración 6: Imagen de Sølve Sundsbø, Vestido de cuero beige; crinolina de alambre de metal, 2000–2001.¹¹⁸

Uno de los referentes centrales de esta investigación y desde el cual me he inspirado para la creación de vestuario en la obra *Tejidos* es la vestimenta de la cultura andina: dentro de ella existe una diversidad de indumentaria que representa a cada comunidad o pueblo indígena; esta vestimenta también varía según el tipo de ocasión, como en las festividades populares, donde se plasma toda una riqueza de colores, formas, texturas y símbolos que

¹¹⁶ Amoroso, “ALTEROTOPÍAS”, 127.

¹¹⁷ El gabinete de Curiosidades de la exposición *Savage Beauty* del Met 2011, es una de las exposiciones que organizó el Costume Institute para celebrar el gran aporte que representó Alexander McQueen para la moda.

¹¹⁸ Sølve Sundsbø / Art + Commerce, *Vestido De Cuero Beige; Crinolina De Alambre De Metal*, imagen, 2001, <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-esqu/>.

juegan permanentemente con el intérprete y la danza. Un ejemplo que se puede mencionar son las faldas o polleras que en la danza ejercen una especie de trazo en movimiento a la vez que extienden la forma corporal de la persona que ocupa esa prenda. De igual manera sucede con los ponchos de los hombres o las macanas de las mujeres andinas.



Ilustración 7: Imagen del Grupo de Danza Folclórica Nacional Yachay Wasi.¹¹⁹

En cuanto a referentes dentro de las artes escénicas, he encontrado diversos trabajos que se mueven dentro del mundo del teatro, la danza, acrobacia, gimnasia y mimo, que a la vez se articulan muy bien con elementos como, el vestuario, la escenografía, la iluminación y la música. Las compañías de danza Momix, Aracaladanza y el circo invisible de Victoria Chaplin y Jean-Baptiste Thierrée, son algunos de los referentes que he encontrado, y que desde mi perspectiva, representan un momento, un estilo, una técnica, una ética de trabajo que han aportado significativamente a un teatro donde prevalece una poética o dramaturgia visual enriquecida por el trabajo transdisciplinar del actor, del director, de él o la vestuarista-figurinista, de los escenógrafos, del sonidista, del iluminista, etc. Sus puestas en escena tienen en común la creación de mundos oníricos, imaginativos, fantasmagóricos, gracias al despliegue de los cuerpos en movimiento que habitan espacios que transforman el ser y la

¹¹⁹ Grupo Yachay Wasi, *Grupo De Danza Folclórica Nacional Yachay Wasi*, image, 2016, <https://www.teatrosucre.com/evento/iii-aniversario-grupo-de-danza-folcl%C3%B3rica-nacional-yachay-wasi>.

atmósfera. En ellos, el vestuario hace las veces de escenografía y viceversa, no se define con certeza que son porque no hay límite entre la una y la otra, y lo que se configura entre ellas invita cada vez más al espectador a percibir el mundo con más compromiso desde sus sentidos más orgánicos.



Ilustración 8: Imagen de Alessandro Bianchi, *Bothanica*, 2010.¹²⁰



Ilustración 9: Imagen de Pedro Arnay, *Obra: Play*.¹²¹

¹²⁰ Alessandro Bianchi, Un bailarín de la Momix Dance Theatre Company realiza una escena de “Bothanica” en el Teatro Olímpico de Roma el 3 de febrero de 2010. http://archive.boston.com/bigpicture/2010/02/dance_around_the_world_part_ii.html.

¹²¹ Pedro Arnay, *Gira Play*, imagen, 2019, <http://www.aracaladanza.com/en-gira/play/photos.php/>.



Ilustración 10: Imagen de Southbank Centre, *LE CIRQUE INVISIBLE*, 2010.¹²²

2.1.1.2 Sketchbook de bocetos

Dentro del proceso de diseño de indumentaria, el sketchbook de bocetos es un paso indispensable cuando se trata de plasmar nuestras ideas en un primer plano. Para un artista, y aún más para un diseñador, el cuaderno de bocetos es un compañero necesario, no porque se deba estar atentos a las ideas que surjan de la inspiración para plasmarlas en él, sino más bien, por qué debemos buscar constantemente en el dibujo aquellas ideas que posiblemente se convertirán en nuestra obra.

En el caso del diseño de indumentaria, el sketchbook permite articular diversas ideas que cobrarán sentido en el conjunto del traje; esta herramienta concede cierta libertad para registrar información que servirán para concretar cada vez más el diseño de la prenda. Para expresar semejantes ideas, es posible aplicar recursos como el dibujo, que permite ir definiendo la forma, la silueta y el tamaño, o explorar la posible paleta cromática que se

¹²² Southbank Centre, *LE CIRQUE INVISIBLE*, imagen, 2010, <https://www.flickr.com/photos/southbankcentre/4868135953/in/photostream/>.



Ilustración 13: Boceto 3

Este vestuario está compuesto por diversas piezas que en el sketchbook se detallan en boceto; allí se describe también la función que cumplirán en las escenas que componen la obra. A continuación, se mostrará cada una de estas prendas.

Crinolina

Inicialmente se buscaba crear una extensión del cuerpo, o como diría Squicciarino, una extensión del yo que “...no se limita solamente a la altura, sino que puede manifestar también la pretensión de aumentar el espacio y la distancia.” En ese sentido, para la obra *Tejidos*, hablamos de una extensión que abarque parte del espacio escénico y que a la vez permita a los actores explorar posibilidades narrativas desde esa amplitud del cuerpo; con este fin, surgió la crinolina: como una pieza importante que constituyó el interior del vestuario.

El diseño de crinolina que se realizó fue inspirado en el modelo de la época victoriana de comienzos del siglo XIX; este modelo permitió trabajar diversas ideas escénicas desde su volumen, espacialidad y materialidad. Necesitaba que este elemento, además de ser grande,

tenga la versatilidad suficiente para moverse, doblarse, encogerse y extenderse; esto amplió la posibilidad de crear imágenes que surgieron del juego entre el vestuario y el actor.

En este diseño, la búsqueda de los materiales más idóneos fue crucial para encontrar dicha versatilidad: los aros que comúnmente se usan para este tipo de prenda son de plástico, sin embargo, este material no soportaba la amplitud y peso que exige este modelo, por esta razón se optó en usar aros de acero, material que fue muy difícil de conseguir en el país. Posteriormente se buscaba una tela semitransparente donde la luz pueda pasar de manera que permita proyectar sombras y no dejar ver el objeto que las provoca: entre las opciones de tela estaba la seda y el tafetán de color blanco y crema.

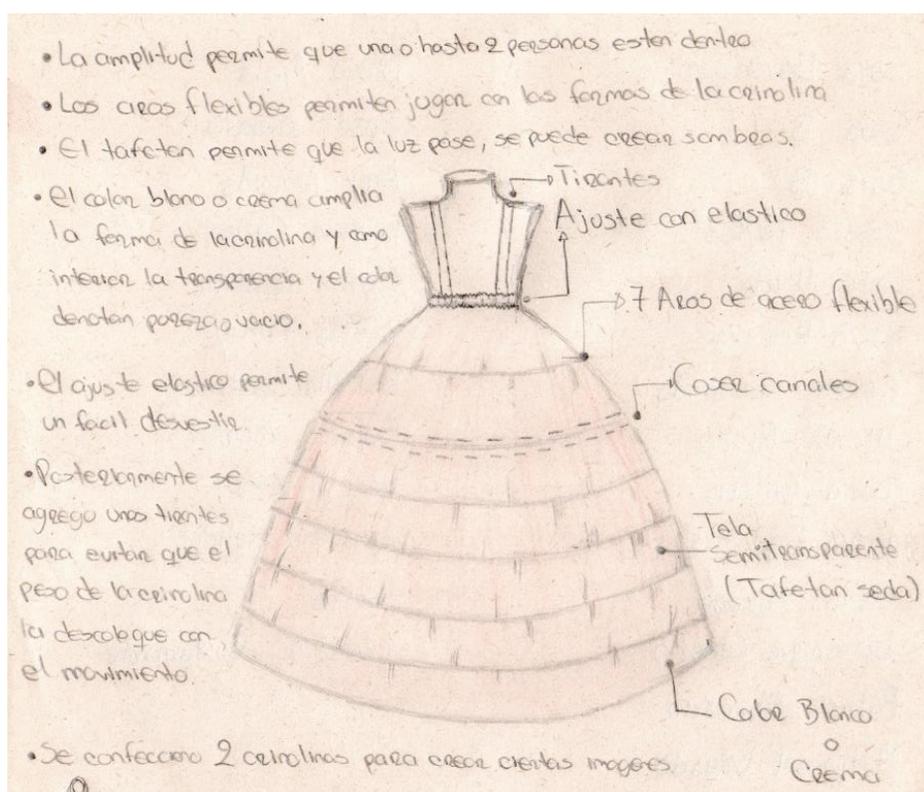


Ilustración 14: Boceto Crinolina

Bolsicón y pollera de la chola cuencana

La parte inferior del vestuario está compuesta por un bolsicón y una pollera que llega hasta el piso. Como podremos ver en el boceto de abajo, gran parte del vestuario está inspirado en el traje de la chola cuencana, y esto responde a dos razones: la primera es relativa al deseo personal por abordar una prenda que tiene un significado afectivo para mí, pues involucra parte de mi historia familiar y de mis abuelas, para quienes la pollera ha sido una prenda que tiene relevancia en cierta época de su vida. Recuerdo a mi abuela paterna usando una a diario antes de presentar complicaciones para portarla; por otro lado, por historias que mi abuela materna me contaba, ella, aunque nunca usó una pollera, sí era quien las confeccionaba, y conocía el arte del bordado de flores, aves, pensamientos y conchas que se realizaban en las máquinas de coser mecánicas. Por mi parte, la pollera es una prenda que evoca recuerdos y emociones de la infancia, y aunque no crecí con la tradición de usarla en mi vida diaria, sí recuerdo usando una en alguna pasada del niño Jesús donde mis abuelos eran priostes o en alguna festividad de carnaval.

El segundo motivo por el que decidí tomar estas prendas es porque logro percibir en ellas, es decir, en su volumen, en su forma y tamaño, una cualidad expresiva que ya se ha visto en la danza tradicional y que en el teatro se puede aprovechar para la creación de una narrativa visual en movimiento.

Junto con la extensión de la crinolina, lo que se busca con el diseño de la pollera es recrear la imagen de una montaña de la sierra, donde el bolsicón representa el pico y la pollera, que llega hasta el piso, representa las faldas de esta montaña. Vale precisar que el bolsicón es una prenda heredada por una de mis abuelas y que la pollera fue un modelo que se diseñó y confeccionó de cero, desde luego, tratando de acercarme lo más posible a lo que

sería una pollera; sin embargo, por cuestión de tiempo y de montaje, no se alcanzó a trabajar los bordados de esta prenda, lo cual era una de mis intenciones iniciales.

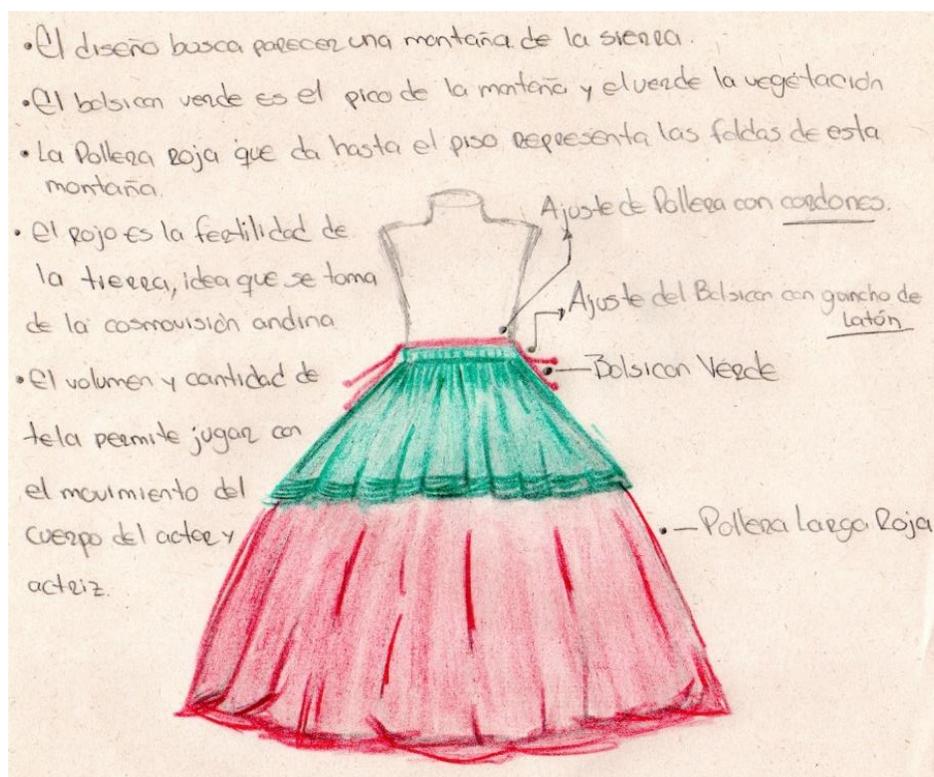


Ilustración 15: Boceto Bolsicón y Pollera

Macana o paño de la chola cuencana

Otra de las prendas del traje de la chola es la macana, una pieza que complementa al bolsicón y a la pollera. Dentro de las danzas tradicionales tiene una intervención relevante, ya que se suele usar mucho para entrelazar a la pareja de baile o para tejer formas geométricas en el espacio.

Existe una diversidad de macanas que varían por su gama de colores y tejidos. Para este diseño de vestuario se optó por elegir la macana tradicional de la chola cuencana, y el proceso de trabajo con esta prenda fue a nivel de montaje, es decir, se desarrolló conforme las intenciones que se tenía con esta prenda para trabajar algunas escenas del montaje “Tejidos”, donde su forma alargada y rectangular motivó a los actores a proponer una serie

de acciones físicas que con la música se convirtieron en una danza; además de eso, la textura del tejido permitió poder usarla para otras funciones, como adherir en ella objetos.

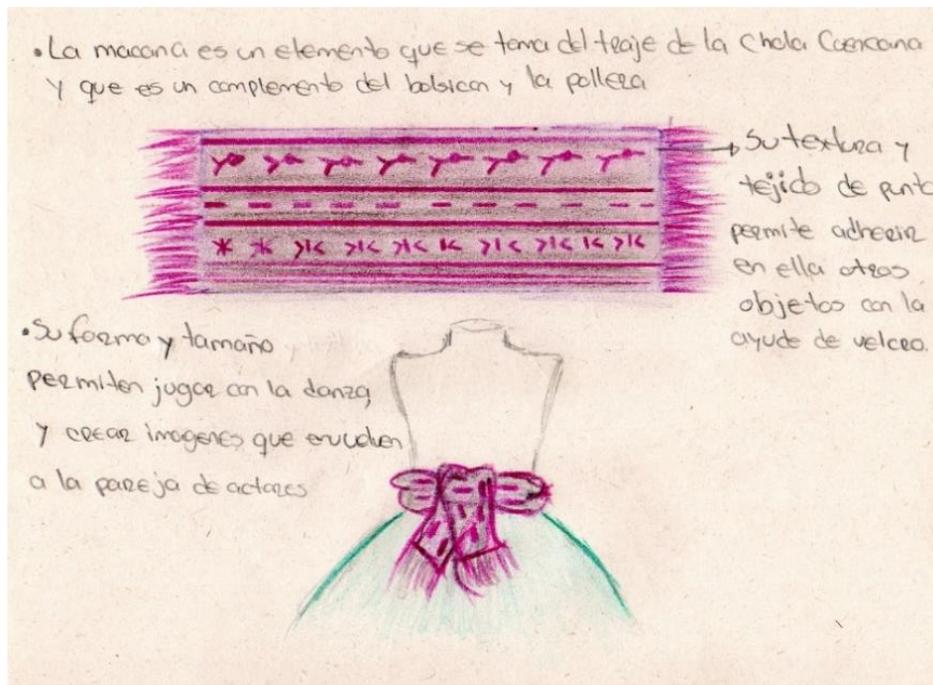


Ilustración 16: Boceto Macana

Poncho del cholo cuencano

El poncho es una prenda que se tomó del vestuario del cholo cuencano, la pareja de la chola. Actualmente esta prenda, como las de la chola cuencana, se logran ver en el ámbito de la danza tradicional, sin embargo, su función principal era la de brindar abrigo y comodidad en las actividades del campo.

Al respecto de su diseño, se puede decir que es una prenda con un corte rectangular sencillo y el material del que está hecho es de lana de oveja, un textil grueso y pesado; sin embargo, esta prenda ha sufrido cambios en su material ya que actualmente es más usada por bailarines en las danzas tradicionales y por ende se necesita que la prenda sea menos gruesa para obtener ligereza en el movimiento.

Esta prenda, aunque fue adquirida, también se trabajó a nivel de diseño y de montaje: se realizaron algunas modificaciones para aprovechar la forma y el tamaño de la prenda, el trabajo de diseño y confección se realizó solo en el lado interior del poncho donde se llevó a cabo la idea de una máscara y un color dorado que evocarían la presencia de un otro personaje dentro de la trama.

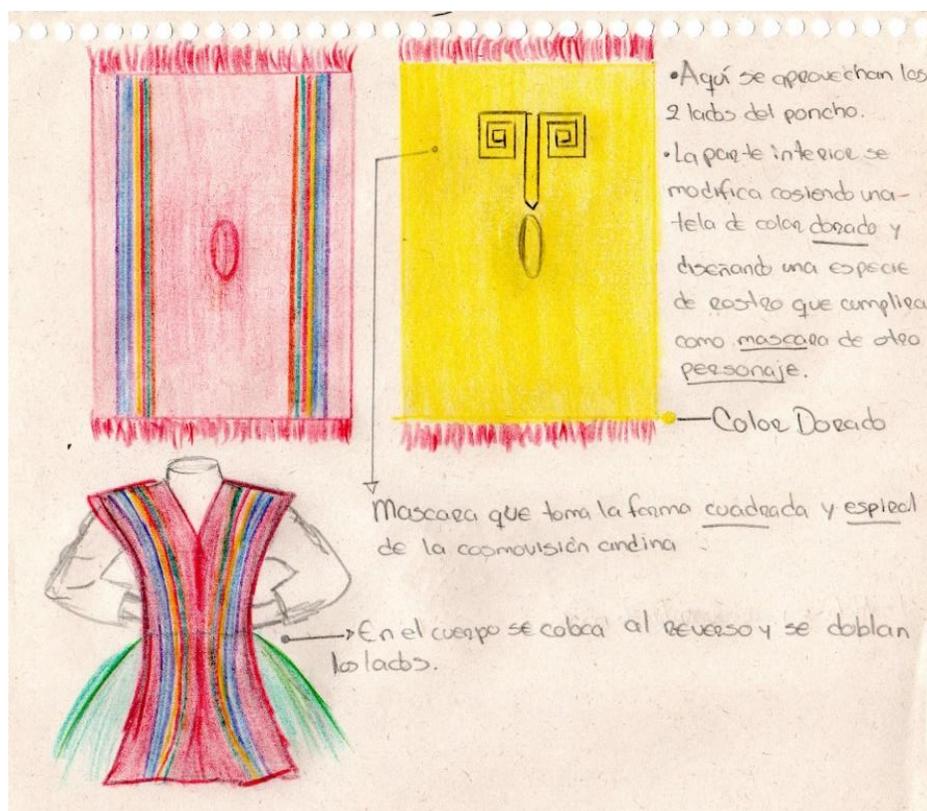


Ilustración 17: Boceto Poncho y Mascara

Esta prenda masculina, como las prendas de la chola cuencana, forman parte del vestuario de la entidad de la Pachamama en el montaje de *Tejidos*, y aunque estas prendas son de origen mestizo, ciertamente tienen una influencia indígena que se refleja en los colores y las formas. En este punto es pertinente especificar que el vestuario que se ha confeccionado no busca ser una representación fiel del traje de la chola y cholo cuencano, sino más bien, se

trata de una interpretación de lo que es la Pachamama en este montaje que se ha construido a partir de estos referentes.

La máscara neutra y las cintas de los colores del arcoíris

La máscara neutra y las cintas son los últimos objetos que se añadieron al vestuario de la Pachamama, pero no por eso son los menos importantes. Por un lado, las cintas de colores se inspiran en el sombrero de cintas multicolores que es parte del vestuario de los Aruchicos, un personaje festivo de la provincia de Pichincha e Imbabura, y también en el conocido Tucumán o danza del tejido de cintas. Lo que se busca con este diseño es crear el cabello de la diosa de la fertilidad de la cultura andina, desde donde es posible jugar con los colores y con lo que representa cada uno, como el amarillo del sol y de la cosecha.

Por otro lado, se optó por aplicar la máscara neutra con un propósito de encontrar el equilibrio que caracteriza a esta diosa andina, es decir, la Pachamama que se plantea aquí no es un personaje concretamente, pues no tiene un conflicto o un pasado, se trata más bien de un ser absoluto: en ese sentido, se encuentra en la máscara neutra ese estado o cualidad de calma y balance que necesita dicha entidad.

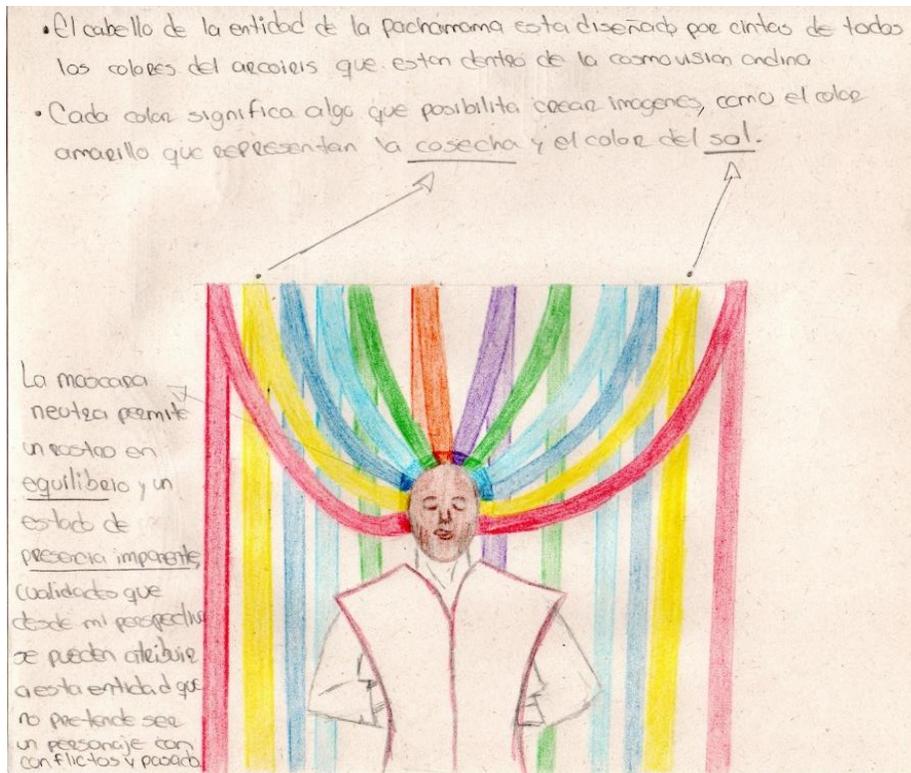


Ilustración 18: Boceto Cintas y Macara Neutra

Trajes uniformes

Durante el montaje surgió la idea de que los tres actores llevaran atuendos parecidos, pues se buscaba un equilibrio entre ellos y la entidad principal, además era un modelo sencillo y neutro que se complementaba con las prendas que sacaban de la Pachamama. Para ello se diseñó una camisa y un pantalón para los actores y un vestido para la actriz, posteriormente se optó por un color crema beige desgastado y una tela lino.

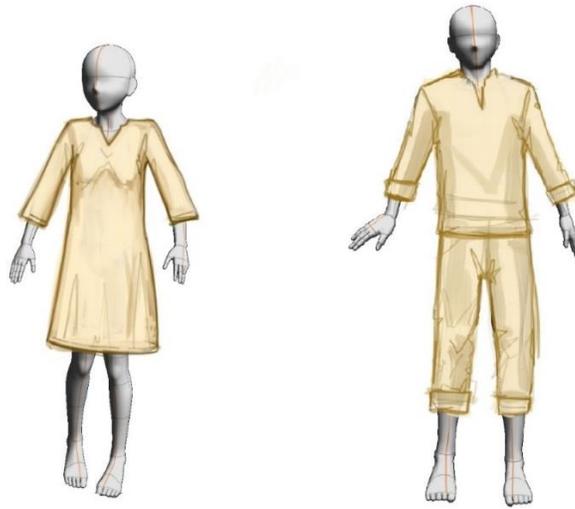


Ilustración 19: Boceto traje masculino y femenino

2.1.1.3 Muestra de diseños al equipo de trabajo

La naturaleza de este montaje nos permitió una constante comunicación entre las personas que conformábamos el equipo de trabajo. Por mi parte, como diseñadora, directora y actriz, tenía que comunicar mis ideas e intenciones a los actores y al segundo director del montaje, y este paso permitió llevar a cabo las ideas del boceto a la escena. Por esta razón, cada vez que se dibujaba un boceto de un diseño, se debía mostrar esta propuesta al equipo de trabajo para que se aportara con ideas, opiniones, comentarios e incluso dudas en cuanto al uso de la prenda, elementos que permitían mejorar el diseño y la funcionalidad del vestuario. De hecho, fueron muchas de las dudas y problemas que tuvimos en manejar el modelo lo que permitieron encontrar el diseño final del vestuario, pero sobre todo la practicidad de cada prenda.

2.1.1.4 Elección de texturas y materiales

En esta parte del proceso no solo se realizó una búsqueda de los textiles que mejor aportaran al diseño de vestuario sino también se seleccionaron prendas ya realizadas que fueron transformadas en la medida que el montaje lo requería.

La crinolina fue una prenda que se realizó de cero, donde la búsqueda de los materiales fue crucial para el funcionamiento de esta pieza en escena. Para confeccionarla se decidió usar la tela tafetán semitransparente de color blanco y crema, la cual nos permitió aplicar luz y jugar con las sombras que se proyectaban en esta tela; por otro lado, también fue necesario buscar un material resistente, pero a la vez flexible, para los 7 aros que le dan la forma cilíndrica a la crinolina. El material que se usó se llama “aro de acero deshuesado”, el cual se tuvo que traer del extranjero porque en el país no se lo encontró.

El bolsicón que se usó para este vestuario es una prenda que ya estaba confeccionada, y el material del que está hecho es de bayetilla; además vale aclarar que, aunque no se diseñó y confeccionó desde cero, sí se realizaron algunas modificaciones para agregarle versatilidad a la prenda dentro del montaje.

El modelo de pollera para este montaje no pretendió ser una copia exacta de lo que es una pollera de la chola cuencana, por ese motivo no se usaron los mismos materiales, sin embargo, sí se tomaron aspectos de esta para realizar el diseño, como la forma y el volumen. Para este diseño se optó por usar la tela rayón con un porcentaje bajo de spandex para obtener ligereza y un poco de elasticidad, lo que permitió crear imágenes donde se ciñe el rostro y el cuerpo del actor a la tela.

La macana fue otra de las prendas que ya estaba confeccionada, aun así, es preciso mencionar que su material, que es el hilo de algodón y de cabuya, fueron de gran aporte para poder experimentar con objetos que se podían adherir fácilmente a esta textura.

El poncho de lana también fue una prenda que se adquirió ya confeccionada, no obstante, también fue una prenda que se modificó; especialmente se logró aprovechar su forma y tamaño para transformar uno de sus lados en una máscara que en el montaje devino en un otro personaje. Para el diseño de uno de los lados de poncho, se utilizó una tela seda brillante de color dorado y una cinta fina de color negro, esto para dibujar el rostro del personaje que aparecía en ello.

Para los tres atuendos uniformes se seleccionó tela de lino color beige descastado; lo que se buscaba con este material era la sensación de un ropaje desgastado, cualidad que le da el color y el lino por ser una textura que se arruga fácilmente.

2.1.1.5 Patronaje

Uno de los primeros pasos que se realiza antes de empezar a trazar el patrón es la toma de medidas a las personas para las cuales se está confeccionando la prenda, concretar estas medidas permite visualizar el tamaño real de la prenda y sobre todo conocer la cantidad de tela que se necesitara para cada pieza. Sin embargo, al ser este un proceso de creación de vestuario teatral, el proceso de patronaje no solo es aplicable para las piezas comunes que usa el cuerpo, como una camisa, un pantalón, una falda o un vestido, sino también para aquellas prendas con intención más escénica, como en este caso la crinolina de estilo victoriano, e incluso la pollera que posee un mecanismo particular hecho específicamente para este montaje.

Por la naturaleza de este vestuario, este apartado no solo expone el patrón de cada prenda sino también el mecanismo que se construyó para la funcionalidad de ciertas de ellas en el montaje. A continuación, se podrá ver como se trabajaron los patrones de cada prenda, incluso aquellas que no se diseñaron; esto permitirá tener una imagen más clara de las prendas que componen el conjunto de este vestuario.

Patron pollera larga

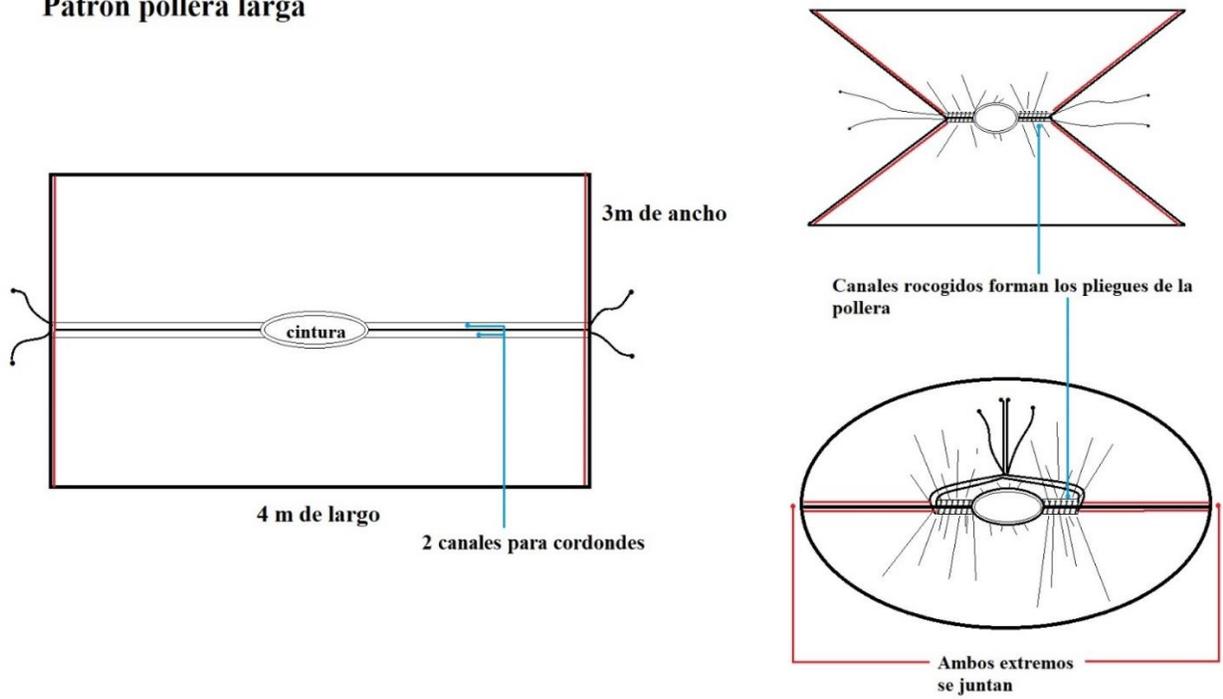
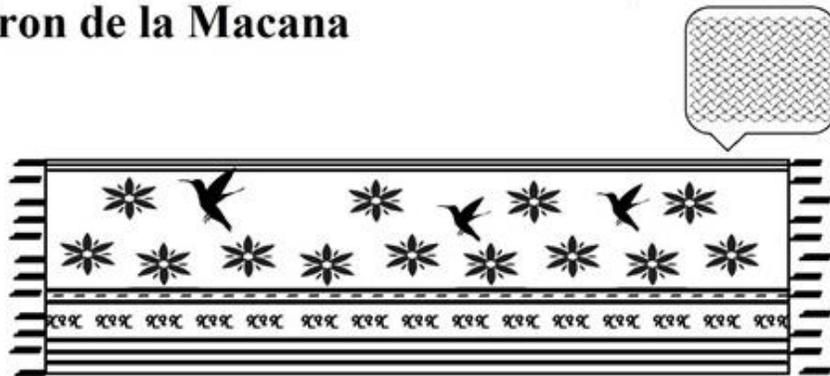


Ilustración 22: Patrón Pollera larga

Patron de la Macana

Patron de tejido de punto por urdimbre



Este no solo es un patron rectangular, sino, es ante todo, un patron de tejido de líneas, formas, glores y aves.

Ilustración 23: Patrón Macana

Patron de poncho

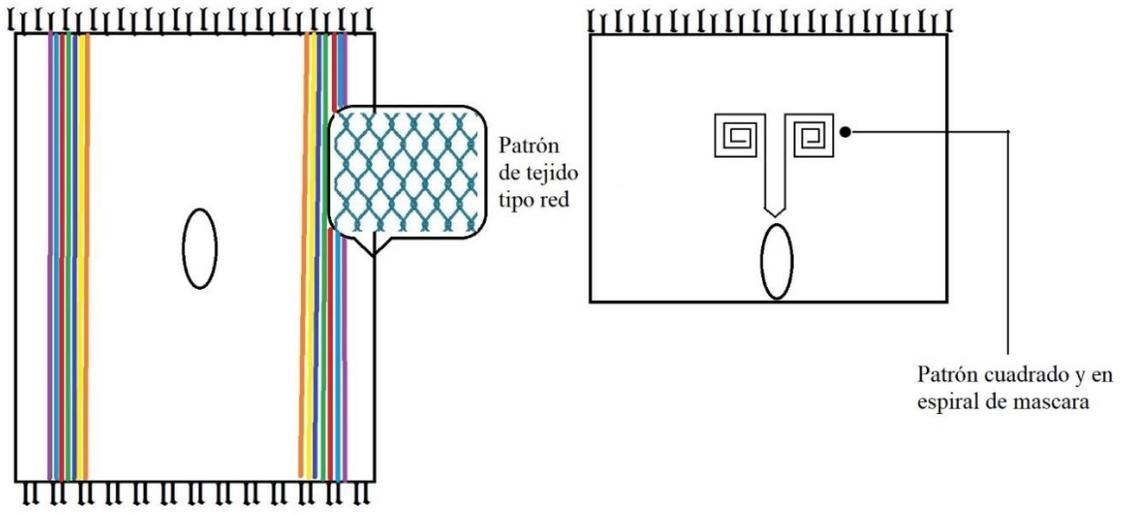


Ilustración 24: Patrón Poncho

Tres atuendos:

Patron camisa

Cotar dobles de la tela

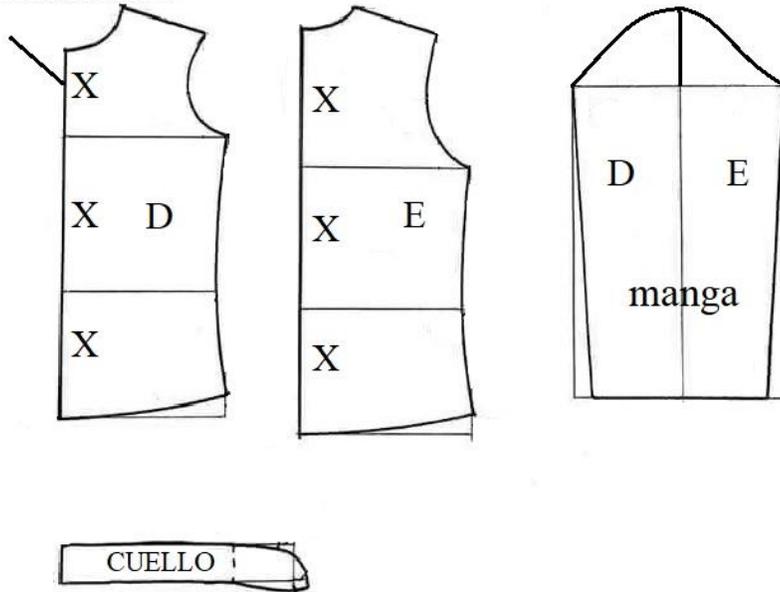


Ilustración 25: Patrón Camisa

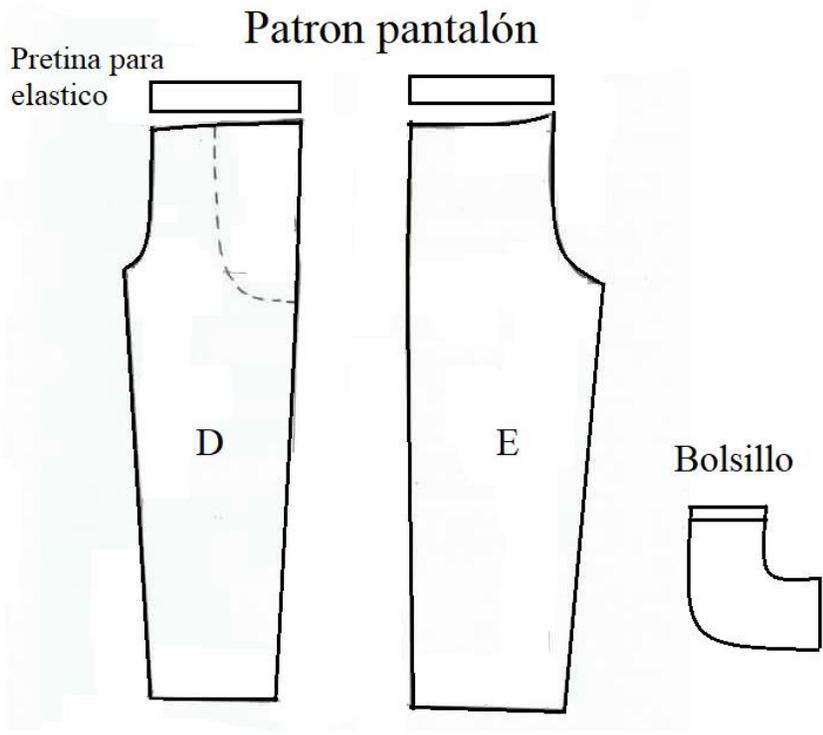


Ilustración 26: Patrón Pantalón

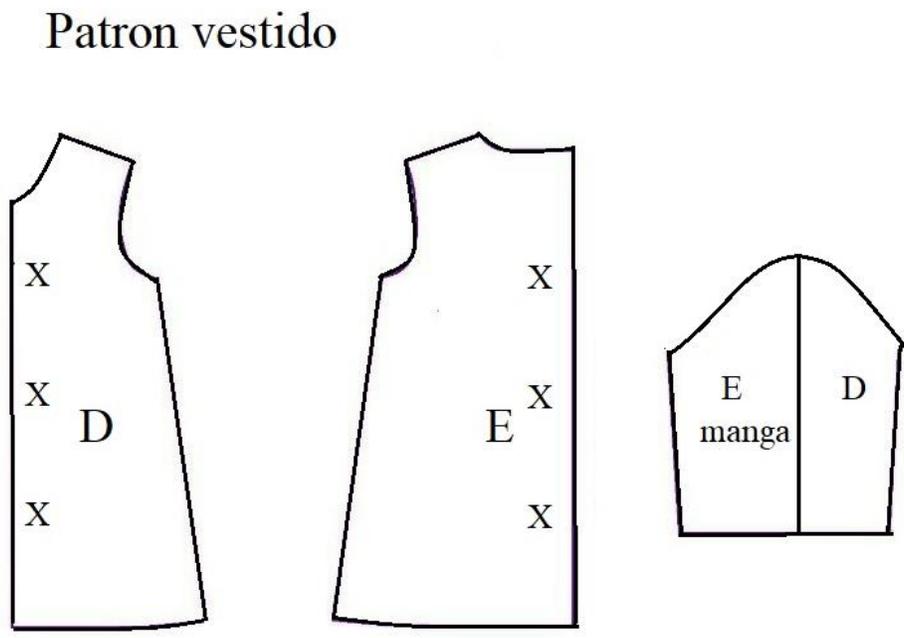


Ilustración 27: Patrón Vestido

2.1.1.6 Corte y confección

Confección de las prendas comunes

Empezando por los patrones comunes como el vestido, las mangas, la camisa y el pantalón, el corte se realiza con la tela doble para sacar dos piezas de cada patrón; en el caso de los delanteros y espaldas del vestido y camisa, el corte debe ser con el doble de tela para sacar una pieza entera, eso es lo que indican las “XXX” en la línea del patrón.

Para coser y unir las piezas de la camisa y el vestido se unen el delantero con la espalda con una costura por los hombros, luego se unen las mangas a esta pieza por la sisa y por último se pasa una costura uniendo todo el lateral de la manga con el lateral del delantero y la espalda; para terminar, se hacen los dobladillos en todos los bordes, en el caso de la camisa se cose el cuello a la prenda.

En el caso del pantalón se unen por la línea del tiro delantero con delantero y trasero con trasero, cuando se tiene ambas piezas se proceden a unir las entre sí por la costura de la entre pierna y por los laterales, luego se cose el bolsillo externo en los lados del delantero y por último se une la pretina con el elástico a la cintura del pantalón, y para terminar se hacen los dobladillos del pantalón.

Confección de la crinolina

En el patrón de la crinolina se debe coser primero los canales donde irán los aros de acero, para eso se deben calcular y trazar a lápiz las siete circunferencias para poder coser un bias por toda esta línea; cuando ya se hayan cosido todos los canales se procede a unir la crinolina por los laterales, luego se cose una pretina con elástico para el ajuste de la cintura y finalmente se procede a introducir los siete aros en su canal correspondiente.

Confección de la pollera

El patrón de la pollera está compuesto por dos rectángulos de 1.50 metros de ancho por 4 metros de largo que al unirlos forman el rectángulo que vimos en el gráfico del apartado de patronaje. Al unir estos rectángulos con una costura, que representaría la mitad de este patrón, es posible coser dos canales por donde pasaran dos cordones que ajustarán la pollera a la cintura, sin embargo, se debe dejar sin coser la parte central del rectángulo la cual será la circunferencia de la cintura; y, por último, se debe hacer el dobladillo del bajo de la falda.

Confección del poncho

Para confeccionar la parte interna del poncho se cortó, en una tela dorada, un rectángulo con las mismas dimensiones de esta prenda; en este nuevo rectángulo también se calculó donde se ubica el agujero por donde entra la cabeza, el cual nos permitió tener una referencia de donde iniciaría el diseño de la máscara, tomando en cuenta que este agujero sería la boca de la máscara. Por lo tanto, a partir de este se empezó a trazar con lápiz el diseño de la nariz y los ojos, y posteriormente se dio forma a este trazo cociendo una cinta negra fina por todo el dibujo. Sucesivamente se unió, con una costura por todo el contorno, a ambos rectángulos, el del poncho y el de la máscara, y por último se abrió el agujero del cuello y se lo acento con una costura recta.

2.1.1.7 Prueba y ajustes

Durante el proceso de montaje fue necesario poner a prueba los diseños que se confeccionaban, esto con el fin de comprobar la funcionalidad del material y sobre todo de los mecanismos que llevan algunas prendas como la crinolina, la pollera o el poncho. Evidentemente, en la marcha, este paso fue muy útil para poder replantear y mejorar el diseño y el mecanismo en función de lo que se quería lograr en el montaje, por esa razón se tuvieron

que rehacer los diseños, cambiar las telas que se usaban, cambiar los materiales para los mecanismos, etc.

2.1.2 Metodología de montaje del vestuario

En este apartado se explica cómo se abordó el vestuario desde la expresividad del movimiento corporal del actor, del movimiento de los colores y texturas, y desde las formas que se trazan en el espacio con el cuerpo y el vestuario. Para ello se recurrió a los estudios de dos autores del teatro físico: el actor Jacques Lecoq y el coreógrafo Rudolf von Laban. Dentro de estas investigaciones existen varios aspectos que han sido aplicados para la fase de experimentación con el vestuario, y a su vez, de montaje.

2.1.2.1 Jacques Lecoq

2.1.2.1.1 La dinámica de los colores

Para Lecoq los colores tiene una cualidad de movimiento, y las plantas y los animales son una muestra viva de ello. En sus clases indagaba la posibilidad de mover los colores teniendo como herramienta nada más que el cuerpo; en línea con esto se propuso un esquema donde se identifica la ubicación y el plano en el que se mueven los colores dentro del espacio.

Para esta exploración se utilizó el esquema mencionado para ubicar los colores en el vestuario y por ende en el espacio escénico; además de esto, también nos permitió construir imágenes y momentos a partir del movimiento de los colores del vestuario, permitiendo proporcionarle vida a la entidad de la Pachamama y a su vez a las imágenes que se desarrollaban con las prendas de este vestuario.



Ubicacion en el espacio

Rojo  arriba y abajo

Verde  diagonal

Ilustración 28: Foto vestuario Pachamama



Ubicacion en el espacio

Amarillo  arriba y abajo

Ilustración 29: Foto mascara

Ubicacion en el espacio

Amarillo



arriba y abajo



Ilustración 30: Foto cosecha



Ubicacion en el espacio

Rojo



arriba y abajo

Ilustración 31: Foto muerte



Ubicacion en el espacio

Blanco



arriba y abajo

Ilustración 32: Diosa desnuda

2.1.2.1.2 La máscara neutra

La máscara neutra como el rostro de la Pachamama opera en la búsqueda de un estado de equilibrio y calma, y a la vez, en la configuración de un ser sin conflictos ni pasado, consolidando una presencia permanente del vestido-cuerpo.



Ilustración 33: Foto Mascara Neutra

2.1.2.2 Rudolf von Laban

2.1.2.2.1 La kinesfera

Con respecto al espacio, a los planos y a los trazos que genera el movimiento del cuerpo, Laban nos habla de la kinesfera, aquel espacio personal que alcanzan nuestras extremidades estiradas; este es un espacio que va con nosotros a todas partes, pues siempre que nos desplazemos por el espacio general, lo estamos haciendo dentro de nuestra kinesfera, la cual se encuentra constantemente dibujando en el espacio la trayectoria de nuestro movimiento.

Dentro del montaje, la kinesfera trabaja en función a los trazos que genera parte del vestuario en el espacio escénico, esto se logra evidentemente con el movimiento del cuerpo de los actores, especialmente con sus extremidades.



Ilustración 34: Foto Sol 1



Ilustración 35: Foto Sol 2

2.1.2.2.2 Los 4 principios de movimiento, y las 8 acciones/texturas básicas

El estudio de Laban se desarrolla en varios puntos que desglosan una variedad de posibilidades expresivas dentro del movimiento corporal que se aprovechan en la danza, en la acrobacia, en el teatro, en el mimo, etc. Para Laban, el movimiento se ejecuta mediante 4 principio básicos: espacio, tiempo, peso y flujo, estos permiten explorar la posibilidad de otorgarle identidad al movimiento con las que él llama “8 acciones básicas”, que son esencialmente tipos de texturas o cualidades en las que se ejecuta el movimiento.

En el montaje estos aspectos fueron esenciales para encontrar la forma de mover el dispositivo vestimentario a través del cuerpo del actor/centro motor de vida. En ese sentido, estas herramientas no solo se centraron en la expresividad corporal sino también en la expresividad del vestuario; fue posible aplicar las texturas del movimiento en las texturas del traje para devenir en imágenes en movimiento, es decir, atmosferas creadas a partir del vestuario. Vale precisar que estos aspectos tomados de Laban también se articularon con la

mimodinámica de los 4 elementos (agua, fuego, tierra y aire) de Lecoq, para componer imágenes más concretas.



Ilustración 36: Foto Barca



Ilustración 37: Foto Mar



Ilustración 38: Foto Desierto

2.2 Puesta en escena

2.2.1 Obra

Tejidos es una trama que se construye en torno a la Pachamama, la diosa de la fertilidad de la cosmovisión andina, quien preside sobre la vida que se mueve, que cambia y se renueva en ella. Del mismo modo que en la vida de la cosmovisión andina, en el encuentro teatral, esta historia se desarrolla a partir de lo que genera el vestuario de esta entidad mítica, de ella nace la mujer y el hombre, la siembra y la cosecha, los cielos y los mares, el amor y el exilio, la vida y la muerte.

La historia que se narra aquí envuelve a tres seres en una relación de equilibrio y permanente respeto, la mujer y el hombre, que nacen del vientre de la tierra, cultivan su vida entorno al ser que los vio nacer, sin embargo, con el tiempo uno de ellos se ve obligado a emprender un viaje sin retorno, donde es tentado por la muerte a través del calor violento del sol y el desierto, deseando terminar con su dolor, decide ahogar su ser en aguas profundas,

donde finalmente encontró la muerte. Al final, podemos ver que en una especie de metamorfosis la madre tierra lo devuelve al lugar en donde todo se originó, reencontrándose así con su otra mitad.

2.2.2 Montaje

2.2.2.1 Preproducción

La preproducción es una fase crucial para el desarrollo de todo el proceso de montaje ya que es el tiempo en el que se debe determinar y planificar las actividades que se llevarán a cabo en la etapa de producción y postproducción.

Dentro de los asuntos a planear se encuentra, en primer lugar, el espacio y el equipo de trabajo. En este procedimiento se acudió a pedir la colaboración de tres compañeros de la universidad y a decidir ocupar un espacio con el que contaba uno de ellos; posteriormente, como segundo tema se discutió y planifiqué el horario de ensayos, donde se acordó trabajar los días: lunes, miércoles y viernes con posibilidad de sábados y con un tiempo de 3 o 4 horas dependiendo de las exigencias del trabajo.

Una vez fijados los aspectos elementales, se empezó a definir las pautas y principios del trabajo según la naturaleza del proyecto: aquí fue importante poder conversar con el equipo de trabajo y explicarles el tema de tesis y lo que se buscaba con el montaje, para ello se plantearon directrices de trabajo como: la concepción del vestuario como un espacio de identidad del personaje y como un espacio que se transforma a partir del vestuario.

Seguidamente, con estos principios expuestos, fue necesario mostrar los bocetos del vestuario y las prendas que ya se habían confeccionado, esto con el fin de que el equipo se empiece a relacionar con el vestuario y con su estética.

2.2.2.2 Producción

Ensayos

La primera parte del día de trabajo se empezaba con un entrenamiento corporal, donde se acordó alternar entre el entrenamiento del Ciervo Encantado¹²³ (trabajo corporal compuesto por 11 piezas de movimiento con música), y un calentamiento de Yoga Flow.

Después del calentamiento nos encaminábamos hacia una fase de exploración, donde lo primordial era el encuentro del cuerpo con el vestuario; para ello se proponía a los actores acercarse a la penda, conocerla, verla, tocarla, ocuparla y manejarla, sobre todo aquellas prendas con algún tipo de mecanismo.

Luego, nos concentrábamos en proponer y probar ciertas imágenes que surgían de la improvisación y del juego, o imágenes que traíamos de referencia. Esta etapa fue la que más nos exigió en términos de tiempo, ingenio y trabajo, por lo tanto, fue una fase bastante provechosa y determinante para el montaje. En la marcha también se lograron trabajar los aspectos que se mencionan en la metodología de montaje del vestuario, es decir, el estudio sobre movimiento y expresividad corporal de Lecoq y Laban.

Trabajo de mesa

Dentro de este montaje el trabajo de mesa fue un proceso determinante en la evolución de los primeros bocetos del vestuario, pues nos disponíamos a compartir experiencias con la prenda, a proponer ideas para componer imágenes, a expresar opiniones acerca del proceso de montaje en general, y sobre todo a reafirmar nuestros objetivos y principios.

Diseño y confección

¹²³ El Ciervo Encantado es una agrupación cubana con una poética que articula aspectos del performance arte y de las artes escénicas.

El proceso de diseño y confección del vestuario no tenía un horario en específico, en realidad se podría decir que todo el tiempo se estaban trabajando ideas, dibujando bocetos, visitando tiendas de telas y mercerías en busca de materiales para la confección del vestuario, buscando referentes, inventando soluciones a los problemas que presentaban los mecanismos, cosiendo y descosiendo, etc.

Música e Iluminación

Al ser este un montaje donde se ejecutó un proceso poco común, pues se empezó a crear la obra a partir del vestuario, los elementos como la música y la iluminación fueron los que se trabajaron casi en las últimas instancias de la producción, sin embargo, esto no evitó que fueran determinantes en la narrativa general de la obra; la música sin duda definió en el tiempo y movimiento de cada imagen y la iluminación reforzó la atmósfera que construía el vestuario.

2.2.2.3 Postproducción

Función

A pesar de las complicaciones que representa el contexto de la pandemia del covid19, se decidió dar una función presencial del montaje “Tejidos”, este fue un evento de carácter cultural y artístico, con una duración de 24 minutos, la única función de este montaje se dio en la ciudad de Guayaquil, en la academia de actuación LA MONAA, en donde, por medidas de bioseguridad se permitía el ingreso del público previo registro y se cumplió con un aforo de 30 personas.

Difusión del evento

La difusión del evento se realizó a través de las plataformas digitales tanto personales como las de la escuela de Creación Teatral de la Universidad de las Artes, para ello se realizó

un afiche que invitaba al público al día del evento y también se diseñó un programa de mano con las especificaciones necesarias del montaje.

Ilustración 39: Afiche de "Tejidos"

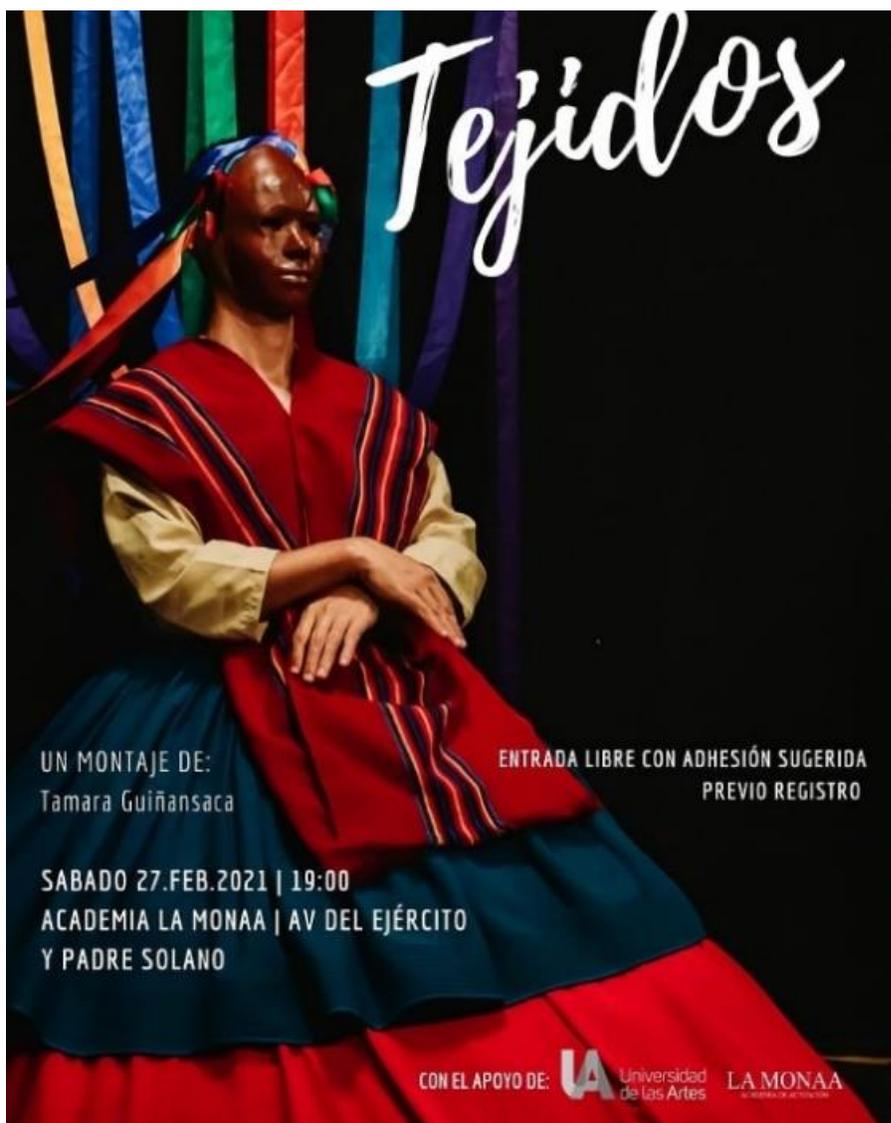


Ilustración 40: Programa de mano



Tejidos

Resumen

Tejidos es una trama que se construye en torno a la Pachamama, la diosa de la fertilidad de la cosmovisión andina que preside sobre la vida que se mueve, que cambia y se renueva en ella. Del mismo modo que en la vida, en el encuentro teatral, esta historia se desarrolla a partir de lo que genera el vestuario de esta entidad mítica, de ella nace la mujer y el hombre, la siembra y la cosecha, los cielos y mares, el amor y el exilio, la vida y la muerte.

Ficha artística

Dirección y acompañamiento:
Tamara Guiñansaca y Miguel Flores
Elenco:
Julio Maquilon
Carlos Cedeño
Tamara Guiñansaca
Diseño/Confección de vestuario:
Tamara Guiñansaca
Diseño de iluminación: Miguel Flores
Fotografía: Carlos Cedeño
Afiche: Nicolás Rizo

Música

1 El canto del Cuculi- Los Huayanay
2 Cielo Andaluz- Banda Municipal de Quito
3 Urubamba - Los Huayanay
4 Terremoto de Sipe Sipe [parte 1] - Banda del ejército Boliviano
5 Terremoto de Sipe Sipe [parte 2] - Banda del ejército Boliviano
6 Terremoto de Sipe Sipe [parte 3] - Banda del ejército Boliviano

Con el apoyo de:

LA MONAA
ACADEMIA DE ACTUACION

LA Universidad
de las Artes

CAPITULO 3: EPILOGO

3.1 Conclusiones y resultados

El carácter investigativo, pero sobre todo experimental de este trabajo, permitió poner a prueba los objetivos planteados al principio del proyecto, que se reafirmaron en el trabajo práctico, donde se pretendía posicionar al vestuario escénico como el eje central en la creación de una obra. Trabajar un montaje partiendo desde la dramaturgia del vestuario fue todo un desafío, no solo porque constantemente se requería compromiso y pasión por el trabajo que se realizaba cada día, lo cual debo decir, disfrute mucho; sino también porque se tocó una realidad de nuestro país en el ámbito de las artes escénicas, donde se evidencia una escasa investigación y exploración del vestuario teatral, que muchas veces solo ha cumplido con la función de ser un complemento del personaje, dejando por fuera su verdadera dimensión simbólica y narrativa dentro del acto escénico.

Empezando por el documento vale decir que se logró agrupar y analizar los referentes necesarios para el desarrollo de la investigación teórica sobre el fenómeno de vestido y a su vez sobre el vestuario teatral. Para ello, el análisis sobre la vestimenta como un espacio habitable de Silvana Amoroso y la noción de “prestar los huesos”, que habla sobre la experiencia de habitar un personaje festivo, de Wilson Pico, fueron cruciales al momento de proponer las primeras directrices del trabajo teórico y práctico; ciertamente, estos primeros referentes motivaron a la reflexionar de lo que implica habitar el vestuario de formas que nos permitan ampliar el abanico de posibilidades narrativo/visuales de este elemento.

Estas primeras miradas permitieron inicialmente concebir el vestuario como un espacio de construcción, tanto del personaje, como de la atmósfera general de la escena, que, junto con el propósito de trabajar una obra desde el vestuario teatral, se convirtieron en las principales directrices que se planearon para el trabajo de montaje.

Posteriormente, ya en la etapa de producción artística, surgieron dos momentos de trabajo: el primero fue la elaboración de una metodología de creación de vestuario que reflexionaba sobre la prenda, sobre el sujeto que la ocupaba y sobre el espacio escénico donde este se desplazaba. El propósito de esta metodología era replantear los procesos habituales bajo los que se concibe, diseña y confecciona vestuario para obras de teatro; para llevar a cabo este cometido fue necesario trabajar, tanto desde el diseño y confección de indumentaria, como desde la expresividad del cuerpo (centro motor del dispositivo vestimentario), lo que permitió articular conocimientos técnicos del diseño de indumentaria, y estudios sobre movimiento y expresividad corporal como el de Jacques Lecoq y Rudolf von Laban, que potenciaron la narrativa del vestuario en la puesta en escena.

Por otro lado, la producción del montaje que lleva por nombre “Tejidos” tuvo como propósito constatar la funcionalidad de los aspectos que se plantearon en la metodología de creación y montaje de vestuario propuesta anteriormente; por esta razón, el montaje fue una etapa donde evidentemente surgieron complicaciones que exigían soluciones creativas e inmediatas, de las cuales se aprendió mucho, pero sobre todo gracias a ellas se alcanzaron todos los objetivos propuestos, tanto del montaje como personales.

3.2 Recomendaciones

Trabajar un montaje desde la dramaturgia del vestuario es un verdadero reto cuando dentro de tu experiencia artística estás habituado a crear obras a partir de un texto ya existente, sin embargo, ir contra corriente y proponer otras formas de investigación y creación escénica representa un logro profesional y personal, pero a la vez también, un aporte para las artes escénicas del país, donde al tema del vestuario escénico le queda mucho por ser explorado. Por esta razón, y si en algún futuro alguien más se interesa por esta problemática,

he decidido dejar unas breves experiencias y recomendaciones que aporten de alguna manera a sacar a flote el tema del vestuario en Ecuador:

- Antes de llevar a cabo un montaje de este tipo es importancia encontrar la forma de financiarlo o de contar con los recursos económicos para poder pagar, sobre todo, el material con el que se confeccionara el vestuario.
- Luego también es importante plantearte como directora, las directrices que encaminaran el trabajo, para esto es importante definir una estética y una poética del montaje, para ello, la búsqueda de referentes artísticos es un paso que te ayudará mucho.
- Mas tarde, es de suma importancia concretar las posibles prendas que conformarán el o los vestuarios, esto ayudará a definir los posibles personajes y escenas, y a la vez a buscar tu equipo de trabajo o a los actores.
- Después es oportuno concretar el vestuario mediante bocetos o pruebas de prendas, este paso reflejará tu compromiso en la búsqueda de materiales, colores, formas, etc.; para ello se recomienda el uso constante del sketchbook donde podrás plasmar libremente tus ideas. En mi caso, yo no soy una experta en el dibujo, sin embargo, cuando lo hacía debía asegurarme de que las ideas que estaban en mi cabeza se plasmaran en el papel.
- Con respecto al equipo de trabajo, debes asegurarte de que desde el inicio estén al tanto del proyecto, y dentro del montaje, encargarte de comunicarles todo el tiempo tus ideas o propuestas.
- Otro punto importante es que como directora debes tener ideas claras de lo que buscas en los ensayos y dirigir a los actores hacia esos objetivos, mediante la improvisación o directamente en el montaje.

- Por último, pero no menos importante, debes ser consciente de que cada prenda u objeto que decidas poner en escena debe tener un propósito y una funcionalidad que nutra a la narrativa de la obra, de otro modo, representarían un impedimento en el camino por cumplir tus objetivos con la puesta en escena.

Bibliografía

Libros

Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. *El Arte Secreto Del Actor*. México: Pórtico de la Ciudad de Méjico, 1990.

Barthes, Roland. *El Susurro Del Lenguaje*. 2nd ed. Barcelona: Paidós, 1994.

Cantú Toscano, Mario. "La Dramaturgia De La Dramaturgia". *Dramared.Com*. Accessed 1 February 2021. <https://dramared.com/ladramaturgiadeladramaturgia.html>.

Echarri, M. and San Miguel, E. (2008). *Vestuario teatral*. Ciudad Real: Ñaque

Eco, Umberto. "El Signo Teatral.". *Revista Semiosis*. Milán, 1985.

Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

Lecoq, Jacques, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Joaquín Hinojosa, and María del Mar Navarro. *El Cuerpo Poético*. 1st ed. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

Pereira Valarezo, José. *La Fiesta Popular Tradicional Del Ecuador*. 1st ed. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.

Pico, A. and Pico, W. (2011). *Cuerpo festivo*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Sobrevilla, David. In *La Filosofía Andina Del P. Josef Estermann*, 236. Lima, 2008.

Squicciarino, Nicola. *El Vestido Habla*. 3rd ed. Madrid: Madrid, 1998.

Tesis

Amoroso, Silvana. "Alterotopías: Propuesta estética para la generación de formas periféricas de vestir en cuenca-ecuador 2015". Masterado, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, 2018.

Barreto Méndez, María Lorena. "De La Neutralidad Al Objeto Animado.". Licenciatura, Universidad del Azuay., 2018.

López, Nancy. "Análisis de los elementos centrales de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la octava de Corpus Christi del cantón Pujilí como referente en el diseño de Vestimenta Étnica.". Masterado, Universidad del Azuay, 2016.

Ochoa Argüello, María Belén. "Dramaturgia Del Vestuario Teatral En La Obra “La Maldición Del Eterno Retorno”". Licenciatura, Universidad del Azuay, 2014.

Peralta Palacios, Margarita. “El teatro narrado desde la escenografía”. Licenciatura, Universidad del Azuay, Facultad de diseño, arquitectura y artes, Escuela de arte teatral, 2018.

Rivera Gómez, Elizabeth. "Lo siniestro en la obra del diseñador inglés Alexander McQueen". Masterado, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, 2014.

Artículos

Amoroso, Silvana. "La Identidad Cultural A Través Del Signo Vestimentario". *Patrimonio Cultural Inmaterial*, 2013.

Cámara, Elizabeth. "El Método Leeder". Hilda Islas, n.d.

Deangelis, Sol. "Oskar Schlemmer, El Ballet Tríadico Y El Vestuario En La Bauhaus". *Telón De Fondo, Revista De Teoría y Crítica Teatral*. 20, no. 20 (2014).

Huargaya, Sandra. "Significado y simbolismo del vestuario típico de la danza llamaq'atis del distrito de Pucará – Puno, Perú". *Comuni@ccion: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*. Puno, Perú, 2014.

Valdés Peña, Ana Milena. *Construyendo Imaginarios Escénicos Desde El Diseño De Vestuario*. 22nd ed. Buenos Aires, Argentina, 2017.

Imágenes

- Arnay, Pedro. *Gira Play*. Imagen, 2019. <http://www.aracaladanza.com/en-gira/play/photos.php>.
- Barretto, Silvia. *Ballet Triadico - Oskar Schlemmer*. Imagen, 2010. https://conexionmoda.com/noticias/686_ballet-triadico-oskar-schlemmer.
- Bianchi, Alessandro. Un bailarín de la Momix Dance Theatre Company realiza una escena de "Bothanica" en el Teatro Olímpico de Roma el 3 de febrero de 2010. http://archive.boston.com/bigpicture/2010/02/dance_around_the_world_part_ii.html
- Círculo Ecuestre. *El Teatro De La Bauhaus Oscar Schlemmer Y Su Ballet Triádico*. Image, 2013. <http://www.circuloecuestre.es/eventos/ver/id/1316/e/1/titulo/escuela-bauhaus-la-sede-de-dessau.html>.
- Grupo Yachay Wasi. *Grupo De Danza Folclórica Nacional Yachay Wasi*. Imagen, 2016. <https://www.teatrosucre.com/evento/iii-aniversario-grupo-de-danza-folcl%C3%B3rica-nacional-yachay-wasi>.
- Kurilovych, Irina. *La Wiki - Carácter Mítico Del Pueblo Saraguro, Ecuador*. Imagen, 2020. <https://www.istockphoto.com/es/foto/la-wiki-car%C3%A1cter-m%C3%ADtico-del-pueblo-saraguro-ecuador-gm1271616611-374150260>.
- Sølve Sundsbø / Art + Commerce. *Vestido De Cuero Beige; Crinolina De Alambre De Metal*. Imagen, 2001. <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-eshu/>.
- Southbank Centre. *LE CIRQUE INVISIBLE*. Imagen, 2010. <https://www.flickr.com/photos/southbankcentre/4868135953/in/photostream/>.
- Studio8Amman. *Kinesfera*. Imagen. Accessed 7 November 2020. <https://www.pinterest.com/pin/593771532109202575/>.

Multimedia en línea

Amaranta Pico y Wilson Pico, *Cuerpo festivo*. Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 06:00. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Hg5G8BBSzuc>.

Amaranta Pico y Wilson Pico, *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 04:45. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hiFixGk7YHc>.

Amaranta Pico y Wilson Pico, *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 12:04. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=UYcgB7dI1ok>.

Amaranta Pico y Wilson Pico, *Cuerpo festivo*, Documental rodado en 2011. Video en YouTube, 13:41. Acceso 01 de octubre del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hiFixGk7YHc>.

Anexos

Anexo 1: Fotografías de los ensayos







Anexo 2: Fotografías de la confección del vestuario





Anexo 3: Fotografías del montaje Tejidos





Anexo 4: Fotografías de este increíble equipo



Anexo 5: Música

1. Canción El canto del Cuculí- Los Huayanay
2. Canción Cielo Andaluz- Banda Municipal de Quito
3. Canción Urubamba - Los Huayanay
4. Canción Terremoto de Sipe Sipe parte 1 - Banda del ejército Boliviano.
5. Canción Terremoto de Sipe Sipe parte 2 - Banda del ejército Boliviano.
6. Cancion Terremoto de Sipe Sipe parte 3 - Banda del ejército Boliviano.

Anexo 6: Diseño de iluminación

