



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

Enfoques representacionales del cuerpo en la escena

Nociones básicas para la creación de representaciones visuales
miméticas, simbólicas y simbólico-abstractas en el vestuario escénico.

Sofía Inés Acevedo Godoy
Memoria para optar al título de
Diseñadora Teatral.

Profesores Guías
Maite Lobos R.
Rocío Troc M.

Invierno 2015

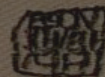


Imagen portada:
Mujer Sentada, 1917.
Egon Schiele.

Imágenes de bocetos:
Cortesía del St. Petersburg State Museum of Theatre and Music;
todos los derechos reservados.

Obtenidas a través de:
Global Performing Arts Consortium
www.glopad.org, Cornell University.

“All costume is storytelling” (Beavan, 2015).
A mi familia y a mi nueva familia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesoras guías que, a pesar de sus agendas apretadas, fueron clave para la realización de esta memoria. A la profesora María Teresa Lobos, quien me orientó respecto a contenidos e investigación, y a la profesora Rocío Troc, quien me ayudó a mejorar la técnica de escritura.

También agradezco al Departamento de Teatro de la Facultad de Arte, por apoyarme y creer en mi investigación. Especialmente, a Myriam Toledo, secretaria de estudios del Departamento de Teatro, que ya no está con nosotros, pero que gracias a sus gestiones, muchos estudiantes nos hemos convertido en actores y diseñadores teatrales.

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	11
Introducción	12
Capítulo I	
Los usos sociales del aspecto visual del cuerpo.	
1.1-La representación visual del cuerpo social.	14
1.2-La representación del cuerpo en el Occidente Moderno y Post-Moderno.	21
1.3-La representación trídica del cuerpo: mimética, simbólica y simbólico-abstracta.	28
Capítulo II	
Enfoques de representación visual para la creación de vestuarios escénicos.	
2.1-La representación visual de enfoque mimético:	31
2.1.1- Modo de creación de vestuario mimético.	35
2.2-La representación visual de enfoque simbólico:	39
2.2.1- La función del símbolo y el signo en vestuario teatral.	41
2.2.2- El trabajo teatral de Meyerhold como ejemplo para la aplicación del enfoque simbólico.	43
2.3-La representación visual de enfoque simbólico-abstracto:	49
2.3.1- GESTALT y la sinestesia.	49
2.3.2-El Ballet Trídico y los conceptos teóricos de Schlemmer sobre el cuerpo.	52
2.4 Tres tipos de enfoques representacionales en la escena contemporánea.	56

Capítulo III

Análisis de las representaciones visuales en 3 obras de la compañía teatral Los Contadores Auditores.

3.1 La visualidad de Los Contadores Auditores.	65
3.1.1-Análisis de Karen, una obra sobre la gordura.	66
3.1.1 a) Resumen de la obra.	66
3.1.1 b) Análisis de la visualidad del vestuario de la obra.	67
3.1.2-Análisis de Acassuso, Barrio Alto.	
3.1.2 a) Resumen de la obra.	
3.1.2 b) Análisis de la visualidad del vestuario de la obra.	74
3.1.3-Análisis de La Tía Carola.	
3.1.3 a) Resumen de la obra.	
3.1.3 b) Análisis de la visualidad del vestuario de la obra.	77
3.2 Lo simbólico en lo mimético.	78
Conclusiones	81
Bibliografía	85
Anexos	
Anexo 1: La representación visual del poder y la cuestión de género.	92
Anexo 2: Entrevistas.	95



Diseño de vestuario para bailarina, obra Peter the Baker. 1918

Alexander Golovin

St. Petersburg State Museum of Theatre and Music.

Resumen

Esta memoria es una investigación de carácter teórico que aborda los procesos creativos vinculados a la creación de vestuarios teatrales. Se centra en la función epistemológica del vestuario como generador de conocimientos y realidades, especialmente los que son imitaciones, síntesis o abstracciones de la realidad cotidiana. Para esto se proponen tres tipos de enfoques de creación visual: la representación visual de enfoque mimético, de enfoque simbólico y de enfoque simbólico-abstracto. Se explicitan las metodologías básicas de creación que corresponden al análisis de las coordenadas de diseño (época, edad, sexo, jerarquías sociales, entre otros) y a la individualidad del personaje. Los ejemplos visuales de estos posibles enfoques representacionales corresponden a obras de comienzo de siglo XX y a obras contemporáneas.

La investigación concluye con el análisis de la visualidad de tres obras de la compañía teatral Los Contadores Auditores, para determinar cómo representan visualmente los cuerpos en la escena. De esta manera, se puede comprobar la existencia de estos enfoques de representación visual en la escena chilena contemporánea. Así mismo se observa el trabajo de Robert Wilson y Romeo Castelucci, mostrando los límites de los enfoques de representación visual.

Introducción

Una de las particularidades de la disciplina teatral es la capacidad de crear ficciones verosímiles. Cada obra teatral posee un código interno que ayuda a que el espectador adquiera, lo que en literatura se llama, un pacto de credibilidad. Si se logra crear este pacto, todo lo que se presente o represente visualmente en la ficción será tomado como real. Pueden existir diversos niveles de realidad en una obra como también pueden coexistir diversos modos de representaciones visuales en una misma escena; es por esto que la figura del diseñador teatral se hace necesaria: para lograr que este pacto ocurra mediante la visualidad escénica.

El diseño teatral es el área que se hace cargo del aspecto visual de esta ficción y es el puente entre el mundo dentro de la obra teatral y el espectador. Mediante el uso consciente de enfoques representacionales para la creación, se puede determinar cómo se leerá el lenguaje visual de la obra y si se logra este “pacto de credibilidad”.

De todos los aspectos del diseño teatral, esta memoria se enfoca en el vestuario teatral, ya que es el cuerpo humano aquello con lo que con mayor facilidad nos relacionamos; además, aprendemos desde la infancia a cómo leer el atuendo de otro para obtener conocimiento tácito de este otro individuo (Nonaka & Takeuchi. 1995). Podemos discernir si está bien vestido o no para cierta ocasión mediante los códigos sociales que poseemos. Sin embargo, ¿qué sucede con los códigos internos de una obra teatral? ¿Son útiles los códigos sociales para diseñar? ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias entre vestuarios de ‘realidades’ diferentes? Y, por sobre todo, ¿cuáles pueden ser los puntos de partida de los diversos enfoques creativos en el diseño del cuerpo en escena?

El objetivo de esta memoria es demostrar la siguiente hipótesis planteada:

Existen tres enfoques de creación visual, de los cuales, dos se presentan de forma aparentemente opuesta: el enfoque mimético y el simbólico. Sin embargo, el enfoque simbólico posee otro nivel propio: uno simbólico-abstracto. Éstos logran justificar los infinitos modos de representaciones visuales del cuerpo en escena.

Si bien, el vestuario teatral está validado por las innumerables obras teatrales producidas a lo largo de los años, los enfoques para la creación de vestuario escénico en Chile no están explicitados, por ende, su validación resulta difícil.

Para lograr el objetivo de la memoria, en primer lugar, se identificarán los usos sociales del cuerpo y su representación visual desde la sociología del siglo XX. Para esto, se tomara como ejemplo el caso de la cuestión de género. En segundo lugar, se clasificarán, definirán y explicarán los enfoques de representación visual mimético y simbólico. Se estudiará, también, el enfoque simbólico-abstracto como ejemplo de los múltiples tipos de enfoques de representación que aparecen en escena, para más tarde, relacionarlos con los modos de creación teatral mimético y simbólico. Estos son ejemplificados a través de las prácticas teatrales de Stanislavski, Meyerhold y Schlemmer. Finalmente, se explicitarán y validarán los enfoques para la creación de vestuario teatral en Chile, mediante un análisis a obras producidas por la compañía teatral: Los Contadores Auditores. Además, se incluyen comentarios extraídos de las entrevistas realizadas a teatristas chilenos en Santiago durante el año 2014.

Los distintos enfoques de representación visual están relacionados con formas de creación y objetivos diferentes entre sí. De esta manera, se demuestran tres enfoques representacionales para la creación de vestuario teatral que funcionan como las bases del diseño teatral chileno contemporáneo. Entonces, las nociones básicas para creación de representaciones visuales miméticas y simbólicas en el vestuario teatral que se aplica en el diseño teatral chileno, se hacen evidentes.

CAPÍTULO 1:

Los usos sociales del aspecto visual del cuerpo.

1.1 La representación visual del cuerpo social.

El cuerpo humano es el medio por el cual percibimos a otros y a nosotros mismos. En el siglo XVII, René Descartes dijo que el cuerpo es lo que nos permite percibir la realidad propiamente tal. Sin embargo, hace una distinción en “Meditaciones Metafísicas” (ed. 2011) en cuanto a que el cuerpo puede ser engañado por los sentidos, que pueda creer como real algo que no lo es, por ejemplo, los sueños. Por esta razón, podemos sospechar de la veracidad de las percepciones del cuerpo, excepto una única cosa: de nuestra propia existencia. El cuerpo puede ser engañado en cuanto a lo que percibe como real; pero luego de un ejercicio de la Duda Metódica^{*}, él llega a la conclusión de que lo único certero o real es nuestra existencia consciente, es decir: Cogito, Ergo Sum.

Mediante el cuerpo podemos capturar gran parte de la realidad que nos rodea, una realidad que se construye socialmente, que hemos sido condicionados para aprender a leer mediante signos específicos que existe en nosotros mismos.

El sentido de la visión capta las imágenes que nos rodean, sean abstractas, reales o fantasiosas, y las lleva al cerebro. Una vez ahí, se le otorga sentido a lo que vemos, y le asignamos un significado. La interpretación que le demos está relacionada a nuestra cultura, vivencias personales, edad, entre otras cosas; es decir, está de acuerdo con una convención social y personal tácita.

Según Morales (2015), todas las imágenes tienen sentido según “las funciones de la imagen [que son]: simbólicas, epistemológicas y estéticas”. Éstas poseen una dimensión simbólica por cuanto son un medio entre el sujeto y el mundo que lo rodea. Además, poseen una función epistémica, ya que generan y reproducen información. Y, finalmente, tienen una función estética a razón de que las imágenes provocan un conocimiento sensible en el ser humano.

El mundo es percibido a través de las imágenes mentales que nosotros mismos construimos según nuestro conocimiento previo. Es por esto que existe un prejuicio al enfrentarnos con una imagen (Morales, 2015). El cuerpo humano y su vestimenta adquieren sentido en este aspecto.

Los cuerpos, desde estas perspectivas, son estructuras cuyas representaciones proyectan una imagen. El cuerpo y su atuendo poseen funciones similares a la de la imagen por cuanto significan conceptos e ideologías a través de representaciones visuales aceptadas por una

^{*} Ej.: Soy yo el que duda, tengo que existir para dudar, la duda es un pensamiento. Por esto, pienso, luego existo.



Zodiac-men, 1413.
Duc de Berry

sociedad organizada en un tiempo determinado, es decir, que reproducen conocimientos o códigos de conductas, que transmiten información y provocan sensaciones.

Existen cuerpos que actualmente molestan por estar afuera del código tácito que la sociedad acuerda. Están, por ejemplo, las mujeres físico culturista, las mujeres con vello corporal visible en áreas determinadas o las mujeres regordetas (Entwistle, 2002. pp 14). Sin embargo, cabe recordar que en la sociedad europea del barroco, la figura de una mujer “entrada en carnes” era bien vista. El juicio estético que se le otorga al cuerpo por tanto, corresponde a coordenadas específicas tales como: época, cultura, edad, clase social. Es por esto que las representaciones visuales del cuerpo mismo son vitales para encajar en la sociedad, y para que los componentes de ésta misma puedan entender, entre muchas cosas, la jerarquía, el estatus social, la profesión, o el lugar de origen de un individuo determinado. (Entwistle, 2002.)

La representación visual de un cuerpo nos entrega conocimiento tácito del individuo (Nonaka & Takeuchi. 1995) y además, información ideológica de una sociedad. Por ejemplo, la división de género.

El concepto de género –masculino y femenino- de un individuo son construcciones sociales, es decir, parte del acuerdo tácito de la sociedad. Hay que entender que la separación entre los sexos tiene un origen biológico, pero la separación entre las categorías sociales, no. La división de lo masculino y lo femenino, siempre ha estado patente en el mundo, básicamente porque existe una diferencia entre los seres de una misma especie: algunos pueden engendrar hijos y otros no. Dejando fuera a los casos de intersexualidad o la androginia, todo es un constructo social o ideología.

La Organización Mundial de la Salud, lo define al género como:

[...] los conceptos sociales de las funciones, comportamientos, actividades y atributos que cada sociedad considera apropiados para los hombres y las mujeres. Las diferentes funciones y comportamientos pueden generar desigualdades de género, es decir, diferencias entre los hombres y las mujeres que favorecen sistemáticamente a uno de los dos grupos. (OMS, 2015)

Lo que cada sociedad considera apropiados para los hombres y las mujeres, depende

de las coordenadas antes mencionadas: el contexto social, etario, histórico-cultural, entre otros. Estas coordenadas, en esta investigación las denominaremos coordenadas de diseños. Las coordenadas de diseño afectan a la representación visual del cuerpo, creando, a veces, estereotipos de lo femenino y masculino.

Usualmente se le relaciona a la mujer con lo salvaje, lo natural y lo sagrado; por ejemplo, por su relación con el ciclo de la Luna y la capacidad de engendrar vida. Hace miles de años atrás, el útero era el órgano sagrado dador de vida. Lo que hacía que las representaciones visuales del cuerpo de la mujer fueran consideradas mágicas. Las primeras diosas eran las de la fertilidad o las llamadas “Venus”.

Al estereotipo, o imagen aceptada socialmente como patrón de conducta o de cualidades, femenino se le atribuían dones relacionados con su función reproductiva. Es decir, que la imagen de una venus paleolítica no era un retrato o una imitación de una individualidad, sino que era una representación de una idea: fertilidad.



Venus de Willendorf, -20.000 AC apróx.
Estatuilla de piedra caliza hallada en Austria.

Las dicotomías visuales dividen los géneros y representan ideas que continúan hasta el día de hoy. Contemporáneamente, esta delimitación se da por medio del color (mujer-rosa/hombre-azul), las texturas (mujer-suave/ hombre-duro), formas (mujer-curva/hombre-recto), entre otros. Además, existen movimientos corporales asociados a los géneros: la mujer debe sentarse con las piernas cerradas para parecer decorosa; en cambio el hombre, no. El hombre puede ocupar un mayor espacio al conversar, puede invadir el espacio de otro, puede pasear con el torso desnudo; la mujer, no.

Leonardo Boff & Rose Muraro en su libro *Femenino y Masculino* (2004), enlista atributos que se le atribuyen a los géneros:

Masculino	Femenino
Conocimiento	Intuición
Inteligencia	Sensibilidad
Razón	Emoción
Abstracción	Concreción
Objetividad	Subjetividad
Generalización	Detalles
Categorías	Transdisciplinaridad
Tengo cuerpo	Soy mi cuerpo

Además, en una investigación (En: Muraro, 2004) publicada en 1990 sobre la sexualidad de la mujer brasileña, la autora concluye que los hombres usualmente se refieren a su cuerpo como “él” y la mujer como “yo”. Es decir, que su propia representación está alterada y separada por género.

Lo importante es que los roles de género están sujetos a una tradición y son parte de la red de relaciones de poder, representan poder y una historia. El atuendo femenino o masculino posee una naturaleza simbólica, pero que debido a la naturalización de la división de género, esta cualidad se ve obviada. Entonces, las representaciones visuales de estereotipos de género imitan ideas preconcebidas, pero no por eso reales.

Un bebé tiene su vida semi estructurada desde antes de nacer por los códigos sociales de su género, si es hombre o si es mujer. Desde los nombres, pasando por la gestualidad, hasta los juegos de la infancia. La tradición está creada para que las niñas (y posteriormente mujeres) se apropien de los conceptos de fragilidad y belleza, mientras que los hombres adopten el papel contrario, del trabajo arduo y la fortaleza (Barthes, 2002). Es así como se crean patrones, estereotipos y, finalmente, lugares comunes, íconos de la cultura popular, entre muchas otras cosas.

Las funciones de las imágenes del cuerpo y su atuendo son entregar información de las coordenadas de diseño y de la individualidad del sujeto. Es por esto que para el diseño teatral ‘el lugar común contemporáneo’ o estereotipo de un cuerpo sería la salida fácil ya que no aborda a cabalidad la individualidad del personaje a diseñar. No hay que olvidar que la individualidad contemporánea es un rasgo de la sociedad occidental contemporánea.



Arm Extensions, 1968
Rebecca Horn
DACS, 2015.

1.2 La representación del cuerpo en el Occidente Moderno y Post-Moderno.

“Ya no tiene sentido considerar el cuerpo como receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura para controlar y modificar. El cuerpo no como sujeto sino como objeto, no como objeto de deseo sino como objeto de diseño”

(Sterlac, 2011)

El cuerpo es diseñado, se crea mediante convenciones tácitas y autocorrecciones inconscientes. En la sección del libro *Los Cuerpos Dóciles* (1976), Foucault nos explica esto pero en el contexto del siglo XVIII:

El soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos; en suma, se ha “expulsado al campesino” y se le ha dado el “aire del soldado” (Foucault, 1976).

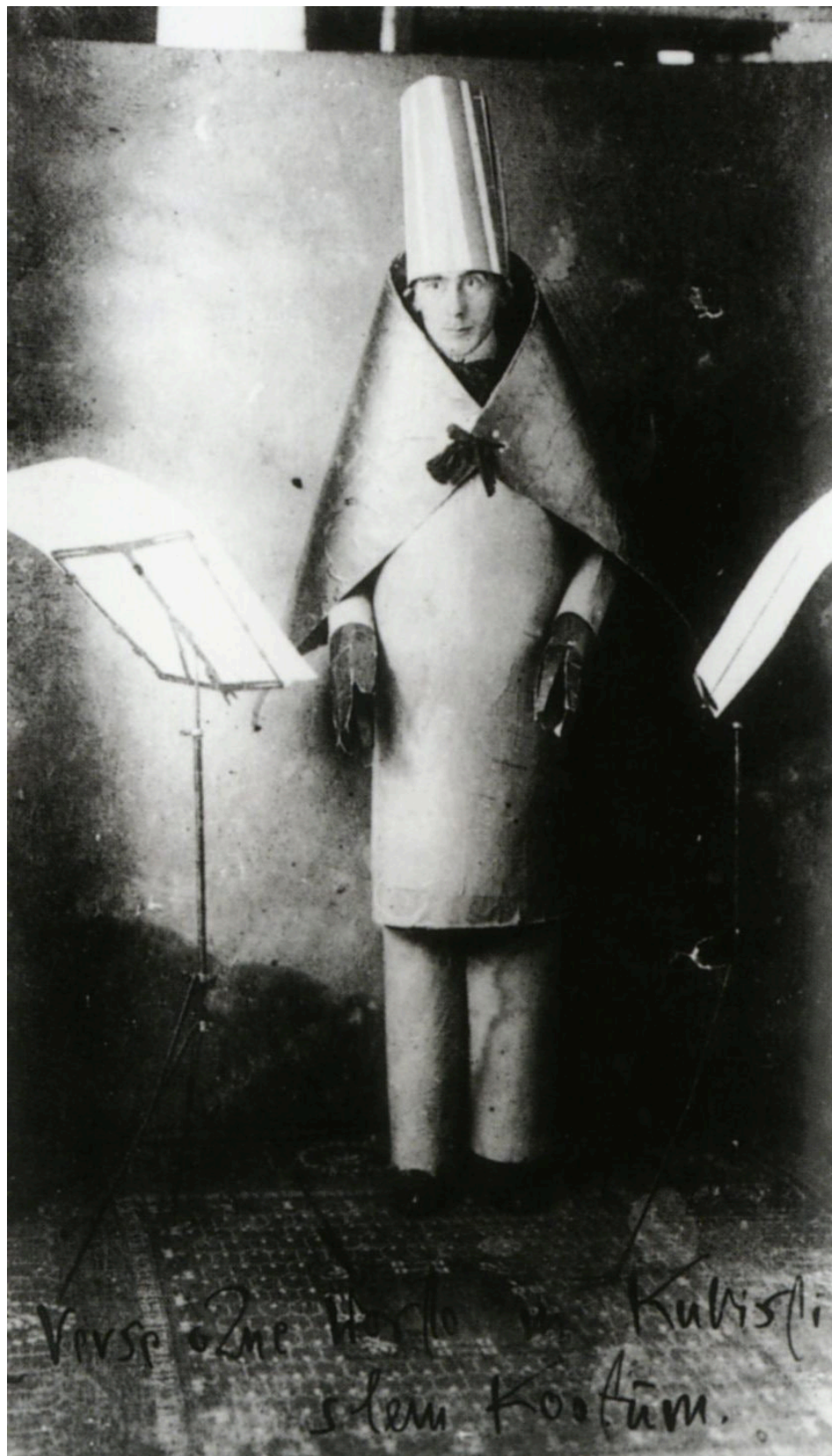
Le Breton (2002) señala que la visión occidental y moderna del cuerpo se basa en una visión particular de una persona, mediada por los conocimientos médicos y anatómicos. Es una visión en que el hombre es separado del cosmos, de los otros y de sí mismo. La visión de occidente es relativamente nueva, proviene del pensamiento dualista (Cogito Ergo Sum) que se fue agudizando y dejando el cuerpo muy distanciado de la mente. Sin embargo, el cuerpo como significativo junto con su atuendo refleja una cultura, ideas y una identidad como ser humano.

Por mucho tiempo se mantuvieron las dicotomías respecto al cuerpo, por ejemplo en la era del barroco, el cuerpo era exaltado y despreciado al mismo tiempo. Alabado por ser el templo del espíritu y repudiado por ser la fuente de los bajos placeres o pecados. Actualmente el cuerpo es un objeto que puede ser moldeable, que goza de individualidad. Por otra parte, Tracey Warr (2006) señala que “culturas ajenas a la occidental no concebían al individuo como un elemento central y acumulativo, sino que veían en el ‘yo’ parte de una continuación en el tiempo de una comunidad, de un entorno, del cosmos.”

Es sabido que el cuerpo es moldeado por nuestros hábitos (conductas reiterativas) influidos por el entorno. Estos cuerpos son corregidos por sí mismos y guiados por quienes dictan las normas del vestir y actuar. Los códigos de conducta, (el cómo comer, cómo reproducirse, cómo y dónde orinar por ejemplo) fueron establecidos progresivamente hasta hoy por quienes tenían el poder para establecerlos. Hace siglos atrás fue la realeza europea, actualmente son los medios de comunicación o mass media. Hoy por hoy, las normas de conductas sociales y los ideales de belleza son establecidos por la alta costura, los programas de televisión, la pornografía, entre otros medios. Si bien la problemática no corresponde a cómo los individuos adquieren este conocimiento sensible. Cito a König quien comenta respecto a que “la moda no tiene que ver sólo con el vestir, sino que abarca a todo el ser humano” y que es, “de hecho, una potencia mundial ignorada. [...] que transforman el comportamiento humano en su totalidad”. (2002)

La individualidad del sujeto está vinculado a qué hace con el conocimiento tácito entregado por los medios. Iván Mejías, menciona al respecto: “[...] El hombre y la mujer contemporánea buscan ‘adaptarse’ consiguiendo una imagen que satisfaga el placer de los ojos propios y extraños [...]” (Mejías, 2005. pp. 56).

Le Breton (2002) señala que es cerca de los años ’70 donde surge la conciencia de la corporeidad en Occidente, junto con movimientos como el feminismo, el hipismo y la lucha en pro- de las minorías. Para ser justos, las primeras irrupciones de la manera académica referente las representaciones visuales del cuerpo donde ya no trabajan con la imitación de los códigos sociales vienen luego del fin de la I Guerra Mundial, a saber del surrealismo y el dadaísmo. Los cafés futuristas, las reuniones dadàs fueron escenarios de osados experimentos como el que protagonizó Hugo Ball al leer su poema: Karawane.



Presentación del poema Karawane, 1916.
Hugo Ball

Hoy por hoy, autores como Jean Baudrillard o Gilles Lipovetsky coinciden en que el cuerpo es tomado como una mercancía, como un producto más en la sociedad de consumo, en palabras del mismo Lipovetsky, se genera entonces, la objetivación del cuerpo (2006). Dentro de esta línea, en un estudio de la Universidad de Princeton la diseñadora de vestuario Jessica Ray (2013) señala que, en los cerebros de los hombres al ver una mujer en bikini, se activan las partes que participan en la identificación de objetos y su utilización. En otro estudio de la misma universidad señala que los hombres asocian verbos de acción en primera persona al contemplar mujeres en bikini.

La cultura de masas, la publicidad, la iconografía y las modas contemporáneas intensifican el culto al cuerpo y a la moda. El cuerpo se intenta reciclar producto al miedo a envejecer y morir. En *La Era del Vacío* de Lipovetsky señala este mismo narcisismo intensificado cumple una función primordial, la de normalizar los cuerpos (2003). Esto quiere decir, que los cuerpos actualmente aún se rigen por estrictas pautas sociales de cómo debe ser y comportarse. Se han creado estereotipos nuevos: lo correcto es ser delgado, alto, ojalá de ojos, piel y cabello claros (o pieles bronceadas vía solárium).

Los rasgos de la modernidad han aumentado, si antes existía la diferencia de género, hoy es aumentada visualmente, si existía la necesidad de consumo, hoy es exacerbada. En los años ochenta, a la era contemporánea se le llamaba “posmoderna” porque se creía que superaba a la modernidad al desechar paradigmas del pasado y mitos antiguos. No obstante, según Lipovetsky (2006), la sociedad moderna se ha transformado en una hipermoderna. Esto es el exceso de lo moderno, la exageración de los rasgos de la modernidad, prueba de ello son los hipermercados, el hipertexto, el hiperrealismo que, por ejemplo se puede ver en las artes y también en las imágenes del porno (Lipovetsky, 2003. pp. 56). Lipovetsky (2006) también señala que los comportamientos individuales están atrapados en la lógica de la exageración, tales como las obsesiones, los asesinatos en serie, la obesidad, la anorexia, las adicciones y compulsiones tienen relación con este sentido actual de la forma de relacionarnos con la realidad. El cuerpo hipemodernizado pasa a no tener identidad, el mundo del consumo ha creado la ilusión de un cuerpo plástico, eternamente joven y sano que se puede adquirir usando ciertos artilugios. Un concepto que nos ayudará a visualizar lo hipermoderno es lo que se le llama: Simulacro.

Cuando se habla de simulacro se refiere a cuando creemos que algo o alguien es de una determinada manera que se asemeja a lo real, pero que no lo es. Simulacro viene de la palabra simular o, a palabras del autor, fingir algo que no se tiene. No se debe confundir con disimular, cuando se finge no tener algo que si se tiene. Actualmente, el simulacro sustituye a la representación, y en la sociedad del espectáculo en la que estamos viviendo lo real hace mucho de que no lo es, tal como los cuerpos esculturales de modelos y las casas pilotos perfectamente limpias. Son convenciones sociales nuevas que afectan al cómo se relaciona el concepto de uno mismo con la corporalidad, por ejemplo, a la creación de los llamados Post-Humanos.

La representación visual de los cuerpos hoy se ha vuelto notorio, ya que se han exacerbado los patrones conductuales, ya sea por fenómenos como la moda (alta costura), las tribus urbanas o la popularización de la escena underground. La tecnología ha acelerado los procesos y los usos sociales del cuerpo y la vestimenta. Va más allá del abrigo, sino de una necesidad de identidad personal pero perteneciendo adentro de un grupo de individuos que tenderán a igualarse, mediante formas o color. Los cuerpos son moldeables, son los cuerpos dóciles que Foucault habló, esos que se adaptan para ocupar el puesto que se les asignó según una función en específico. El vestir, silueta o cuerpo diseñado, corresponde a un tipo de lenguaje cuya decodificación es parte de un conocimiento tácito del individuo y de la sociedad: el lenguaje de los signos visuales.

Una artista contemporánea que trabaja con las ideas planteadas anteriormente es Orlan. Su trabajo consiste en modificar con cirugía su propio rostro una vez al año emulando cánones de belleza recogidos de la historia del arte. Transforma su propio cuerpo, resultando un rostro extraño. Ha combinado su rostro con el de la Mona Lisa, la Venus de Boticelli, la psique de Gérôme, entre otros íconos de la historia del arte. Además, el momento de la cirugía, que se realizan solo con anestesia local son transmitidas por Internet. Su trabajo trata temas como la identidad, los límites entre el cuerpo y el verdadero yo; el poder ejercido sobre la mujer al condicionarla a los ideales de belleza, al hacerla maltratarse ella misma. Y, sobre todo, para sabotear y, poner en cuestión, el ideal de belleza femenina. Ella hace un collage de partes de rostros en una sola cara, buscando poner en evidencia que el cuerpo es modificable y una construcción social al igual de los ideales de belleza en la historia. Usa signos visuales que, en este caso, los entendidos de arte pueden descifrar. Su cuerpo es alterado visualmente para convertirse en una imagen: provocar (función estética), transmitir un conocimiento (función epistémica) y ser un medio para llegar a otros (función simbólica). Todo se resume en que por medios de signos visuales, Orlan puede crear una imagen que es decodificable para narrar una historia.



Cirugías-performance.
Orlan

Podemos concluir que el uso social del cuerpo es de narrar historias, ideologías, preferencias, edades, ingreso familiar, estado anímico, profesión, entre muchas otras informaciones personales. El cuerpo debe reflejar las coordenadas de diseño en la que está inserta. Las deducciones de Sherlock Holmes, a pesar de ser un personaje ficticio, existían porque era capaz de leer una historia por medio de signos en su cotidianidad, las cuales a pesar de pasar desapercibidos por la gente común, estaban ahí.

El diseñador teatral, mediante el diseño del cuerpo, entrega información del personaje, le asigna ideologías, y puede, inclusive, provocar sensaciones por medio de éste. El uso social del cuerpo no se aleja del uso artístico del vestuario teatral. Es por esto que para diseñar se parte de la base imitativa de la realidad pero teniendo plena conciencia de lo que se imita son ideas. Esta investigación propone que los tipos de representaciones visuales son infinitos, mas a continuación se analizarán tres casos claves de estos tipos de enfoques representacionales.

1.3-La representación trídica del cuerpo: Mimética, Simbólica y Simbólica-Abstracta.

“A diferencia de la pintura, el relieve o la escultura—campos en los que el artista plástico trabaja con materiales inanimados—, la escena obliga al artista a trabajar con un “material” animado: el ser humano.” (Medellín, 2013)

No existe el cuerpo neutro. Cualquier objeto instalado sobre el cuerpo adquiere significación de manera instantánea, por el sólo hecho de estar sobre el cuerpo. Por lo tanto, no existe el cuerpo que no signifique nada, ya que si existe aquel cuerpo, ya se está representando a sí mismo delante de otro. Además, cualquier individuo dentro de una puesta en escena posee sentido por tanto exista otro que le otorgue ese significado. Por otro lado, un cuerpo humano desnudo también posee un sinnúmero de significaciones dependiendo del contexto donde haya sido representado.

La mirada del otro es importante porque es este otro individuo el que leerá la imagen visual del cuerpo presentado, decodificando sus partes en función de lo aprendido socialmente a través de las convenciones culturales. De esta manera, se predisponen las acciones ante el individuo. Esto ocurre debido a que no existe una mirada que no tenga prejuicios basados en los conocimientos previos del espectador. (Morales, 2015)

La lectura de las imágenes corporales es algo inherente a los seres humanos ya que facilita la interacción entre personas. El atuendo se relaciona con la interioridad de un individuo y, al mismo tiempo, el rol en la sociedad donde está inserto el individuo. Un ejemplo sería que si tuviéramos la capacidad de viajar en el tiempo y nos encontrásemos con la figura de un personaje con una gran capa moteada de color púrpura y corona, no pensaríamos que se trata de un indigente o un carpintero. Con nuestros conocimientos previos, podemos deducir que se trata de un rey por dos elementos: una gran capa púrpura y la corona. Volvamos al rey de esta época desconocida, ahora nos fijamos bien en él y vemos una gran panza, romadizo en sus mejillas y una botella en sus manos. ¡Es un rey ebrio!

Se entiende que el uso de las convenciones sociales de un determinado contexto reafirma un modo de percibir la realidad. Los cuerpos se generan y se adaptan según las visiones particulares de la sociedad que construye las normas corporales, para encajar y para ‘ser leídos visualmente’ de manera correcta y, lo que sería actualmente, normas híper-correctas. Las prendas hacen que nuestro cuerpo se vuelva social, a saber, que sea un cuerpo que tiene y cuenta historias, interactando con otros que narran historias en su atuendo. (Entwistle, 2002).

También, se ha aclarado que el cuerpo posee significaciones de carácter social que surgen desde la visualidad, desde lo que se ve en su cuerpo; como en el ejemplo del rey ebrio. Y, al mismo tiempo, cómo el cuerpo entrega esta información. Además, se ha explicado que

el cuerpo se moldea para alcanzar ciertos patrones esperados en su imagen, como lo es en el caso del discurso de la artista francesa Orlan. Ahora bien, las formas de representar estos modelos esperados son múltiples. Para facilitar la comprensión, nos concentraremos en tres enfoques de representación: la mimética, la simbólica y la simbólica-abstracta.

El vestuario escénico proyecta una imagen de una determinada cosa, o sea, representa a un alguien o un algo. En una obra teatral, tanto el director teatral como el diseñador teatral son los encargados de que la visualidad general del espectáculo, y que el vestuario escénico, cumpla con la función epistémica de entregar información, y la función estética de generar sensaciones, concentrándose en la claridad y coherencia de dicha información visual transmitidas a través del vestuario.

El vestuario teatral tiene la capacidad de transmitir información sobre las coordenadas de diseño del personaje y su individualidad sin ninguna palabra hablada. En vez de palabras, se utiliza un sistema de signos, los cuales pueden ser imitados o creados. Además, por medio de la sinestesia, originada por la visualidad del cuerpo en la escena, se puede apelar a la mera percepción del espectador, transmitiendo conocimiento sensible de la realidad representada. Es por esto que, con toda certeza, el vestuario escénico es un tipo de un lenguaje visual que puede ser interpretado desde diferentes enfoques.

El diseñador de vestuario escénico, se convierte entonces, en un narrador visual al usar los signos para componer de acuerdo a una intención determinada, generando un lenguaje visual basado en la imitación de los códigos sociales presentes en la realidad cotidiana o en la creación de nuevos códigos internos de la obra. Es por esto que los enfoques de representación visual del cuerpo son las pautas para saber 'leer y escribir' correctamente desde la visualidad. La decodificación del lenguaje visual del vestuario teatral depende necesariamente del enfoque de representación visual se escoja. Debido a esto, la historia queda en manos del espectador y él la construye, la historia se cuenta sola, pero nace de la necesidad discursiva de la narración visual. (Valenzuela, 2004)

Asimismo, la lectura de este tipo de lenguaje visual, en estricto rigor, no requiere de un mayor entrenamiento. No obstante, conocer los significados de las imágenes para crear una representación que se ajuste a la escena, sí es necesario.

La manera de crear el lenguaje de cada enfoque representacional es personal y varía de montaje en montaje. Sin embargo, existen nociones básicas como son las coordenadas de diseño y la individualidad del personaje que no varían, independiente del tipo de enfoque de representación visual usemos para diseñar. Tanto las coordenadas de diseño como la individualidad del personaje se dibujan a través de signos y éstos guardan relación con los enfoques de representación visual.



Diseño de Vestuario para Madame Butterfly, 1938.
Alexander Rykov
St. Petersburg Museum of Theatre and Music Arts.

Capítulo 2: Enfoques de representación visual para la creación de vestuarios escénicos.

2.1- La representación visual de enfoque mimético.

El término mimesis es trabajado en teatro desde tiempos tempranos, especialmente por los griegos de la antigüedad. Aristóteles hace mención de la mimesis para definir la tragedia, en la cual aclara que lo imitado eran las acciones entre los individuos, que debía estar forzada, ser auto-concluyente y, además, cumplir el objetivo pedagógico del teatro griego. Es por esto que la mimesis aristotélica se diferencia con la representación visual mimética que esta investigación plantea*.

Por representación visual de enfoque mimético nos referiremos a la puesta en evidencia de un objeto cuya imagen es la imitación de lo representado. Es el tipo de representación que imita visualmente lo considerado ‘real’. La re-presentación, es ‘volver a presentar o traer presente un algo por medio de otro algo’.

La re-presentación visual mimética requiere que el objeto creado sea lo más cercano a lo que se quiere representar. Pero existe un límite: Jamás la representación visual será lo mismo a quien representada, Platón lo señala así: La imperfección e incompletud de la representación mimética, otorga una connotación negativa al conocimiento. Así entendido, el conocimiento es tan sólo una versión imperfecta, tanto de las ideas inmutables, como de los objetos en los cuales ellas “participan” o están “presentes” (Platón, 1988, Libro XX, p. 472 citado de González & Marquina, 2007).

* *La información recuperada del glosario de teatro de la Pontífice Universidad Católica de Chile (UC, 2015) explica lo siguiente:*

En filosofía, y dentro de un contexto de la imitación representación teatral, Platón señala que la mimesis es solo la apariencia de las imágenes exteriores de las cosas, que constituyen el mundo opuesto al de las ideas. Esta imitación de la realidad, solo es una copia de la copia del mundo de las ideas. Por consiguiente, Platón renuncia a la imitación (mimesis) del mundo para adoptar el relato (lexis), en tanto este es la narración de la historia (diégesis), sin la presentación de los personajes, a través de un modelo de imitación de un acontecimiento a través de palabras. Por el contrario, para Aristóteles, no cabe la imitación del mundo ideal, en la Poética, la mimesis y su función imitativa es el modo esencial del arte para representar a la acción humana. Destacando, por este motivo, la función del poeta como el reconstructor de la fábula, a través de la imitación efectuada por los personajes en acción. El filósofo contemporáneo Nelson Goodman desarrolla un complejo análisis de corte estructuralista sobre la teoría de los signos, señalando que es imposible imitar la realidad tal como es, puesto que siempre toda visión va acompañada de una interpretación bajo ciertas convenciones, por lo tanto definir la noción de imitación lleva a un sin número de confusiones, ya que no existe un ojo natural “inocente”, por lo tanto, desde las preocupaciones en torno a las representaciones de lo real, no habría relación lógica entre el parecido (mimesis) de la realidad y los códigos empleados para su representación.

Existe también un límite entre la representación visual de enfoque mimético y la presentación. La presentación visual muestra un tipo de realidad cotidiana ante el espectador sin un afán mimético; es decir, no se imita un objeto, sino que es el objeto.

Las performance tienen un carácter presentacional ya que, usualmente, no se re-presentan las acciones ni las visualidades mediante lo ilusorio, sino que se presentan vivencialmente. La representación visual de enfoque mimético en las artes visuales sería el retrato realista; al igual que la fotografía. Sin embargo, ninguna fotografía o retrato será el mismo ser humano viviente retratado; más bien, será una mera reproducción visual mimética. La única manera que una imagen de un cuerpo se represente a sí mismo y sea verdaderamente real, es que esa imagen sea el cuerpo que se quiere retratar. Sin embargo, al hacer aquel ejercicio se dejaría de lado la representación y se transformaría en una presentación de un sujeto. Es por esto que en el campo teatral, la representación visual mimética se le relaciona con corrientes teatrales tales como es el naturalismo del siglo XIX y no con las performances.

El naturalismo es “un teatro que reproduce la vida fotográficamente, considera los movimientos desde el punto de vista de su utilidad práctica, con el fin de esclarecer a los espectadores sobre la tarea que por tradición se le ha asignado al dramaturgo” (Meyerhold, 1998). Es el teatro de los escenarios múltiples, “un telón representando el cielo en semicírculo, [...] el suelo se recubría de fango de cartón piedra. El objetivo era tratar de obtener un estrecho contacto entre lo pintado y la realidad” (Meyerhold, 1998).

Se dice que en este tipo de teatro se investigaba minuciosamente los detalles visuales, sobre todo en el vestuario. Allí se estudiaba cómo eran las mangas en una determinada época, cómo se distinguía el peinado de una década con el de la década anterior, las modas y los gestos sociales (Meyerhold, 1998). Se habla de una investigación precisa, similar a lo que actualmente se busca en el medio cinematográfico popular. Recordemos que el gran aporte del naturalismo al teatro es la imagen de “la cuarta pared”: que seamos testigos de un trozo de lo cotidiano sobre el escenario. Esto es, precisamente, lo que la lente de la cámara propone hoy: ser observadores silenciosos de la acción. El actor naturalista- de corte Stanislavskiano- , por su parte, debe ser un observador cotidiano de los detalles de la vida ya que su fin es una reproducción fiel de las lógicas de la realidad, y con ello las formas de moverse, interactuar con el vestuario, el espacio, entre otras cosas.

La abolición del régimen feudal de la Rusia Zarista dejó a muchos siervos-actores a la deriva que formaron grupos teatrales. Los actores de la Rusia de comienzos de siglo XX eran el centro de atención debido a los modos de gesticular exagerados y caricaturescos, es por esto que la gente iba al teatro a ver a los actores, no la puesta en escena en general.

Konstantin Stanislavski aparece dentro de este contexto teatral. Él está en contra de la falta de profesionalismo y del cliché en los actores; está en contra de la falta de técnica y de estereotipos repetitivos. Stanislavski enfatiza que sólo la disciplina y el trabajo lo que produce grandes actores, y no derroches de emociones ni oleadas de inspiración subjetiva.

Es por esto, que en su primera etapa, indaga cómo crear un naturalismo puro, sin una exageración o una caricatura en la representación, es decir, sin estereotipos. Sin embargo, no se habla de mimesis, sino de una copia de la realidad pasada por la psicología individual del actor. Es decir, que la individualidad del mismo personaje se puede encontrar la representación visual del cuerpo del personaje; el cómo se ve, cómo camina, cómo habla y cómo reacciona.

Al rechazar a los estereotipos, obliga que la individualidad del personaje surja dentro de parámetros establecidos por las coordenadas de diseño que el texto plantea.

Se crea una metodología de formación actoral del personaje que es una guía para lograr una representación visual del cuerpo lo más naturalista posible, desde la actuación. Lo que hizo Stanislavski fue una revolución en el mundo del teatro, debido a que lo profesionalizó y lo comenzó a enseñar.

Este método consistía principalmente en tres etapas: un “periodo de estudio”, un “periodo de experiencia emocional” y un “periodo de encarnación física”.

En la primera, el texto teatral se divide en porciones pequeñas de tal manera que aparecieran todos los detalles para su posterior estudio. El texto dramático era desmembrado y examinado minuciosamente para obtener el máximo de detalles para entender la lógica del mundo y los personajes en él. Es decir, que se fijaban las coordenadas de diseño que darían paso a comprender el código de conducta esperado para dicho personaje.

La segunda etapa es la de la individualidad del personaje. Consistía en encontrar, como señala Stanislavski, las circunstancias dadas o el pasado, el entorno, las vivencias del personaje (2007. pp. 15-16). La identidad del mismo personaje, si tendría algún trauma y este se evidenciaría en algún tic, por ejemplo. Se comienza a crear visualmente una representación de un personaje, ya que la imagen del cuerpo revela la información de la situación, ayuda a la comprensión del contenido final de la obra.

Por último, la etapa final del método del director ruso es la de la Encarnación, o el llenado de esta información donde al saber esa información conscientemente, puede creerla y al creerla puede ser una persona diferente en escena, es decir, el personaje estudiado.

Al método de Stanislavski se le señala como seguro, como casi científico, que si se sigue todos los pasos debidamente el resultado es el personaje adecuado para esa obra y escena en específico. Sin embargo, el trabajo de Stanislavski es de experimentación continua; es por esto que al final de su carrera, ya no estaba de acuerdo con sus propios primeros estudios.

La representación visual de enfoque mimético de un personaje puede generarse a través de pasos similares, veamos cómo.



Michel Fokine, 1916.
Jota Aragón, Mariinsky Theatre.

2.1.1- Modo de creación de vestuario en la representación visual de enfoque mimético.

El enfoque de creación de un personaje en el contexto de representación mimética es aplicado continuamente por diseñadores teatrales, y es adquirido por la práctica en el diseño de vestuario teatral. Es el enfoque básico de creación visual y consiste en tener claro las coordenadas de diseño. Esto es debido que las coordenadas de diseño están relacionadas a posibles signos vinculadas a un código social establecido y la individualidad del personaje.

Las coordenadas básicas para el diseño son: la época, la jerarquía social y familiar, el contexto particular.

En resumen, para trabajar un diseño de vestuario de enfoque mimético es necesario:

1) Conocer la época donde transcurre la obra o donde el director quiere que transcurra.

Cada época tiene sus colores, sus formas, sus materialidades y su manera de entender el cuerpo distintas una de las otras. Existen, por ejemplo, cualidades en las tonalidades que uno asume que existen y que, en realidad, son productos de pátinas de barnices o desgaste por los años. Por lo cual, es de vital importancia la investigación histórica. La observación de revistas de la época, de referentes visuales reales, de fotografías de época, ayuda en la toma de decisiones sobre la visualidad final de la propuesta mimética.

2) Saber las relaciones de poder de los personajes de la obra.

Además de manejar el hilo argumental de la puesta en escena, si es que se tiene, hay que conocer a los personajes. Esto significa saber su función dramática y su jerarquía dentro del grupo de personajes. Hay que determinar o conocer su individualidad, además que su posición entre sus pares. Hay que añadir, que dando ciertos indicios visuales como colores similares, texturas o detalles en la forma, se puede unir a los personajes. Se puede separar o unir a personajes solo aplicando un color o formas similares/opuestas a todos ellos. Una de las habilidades de los diseñadores teatrales es la de representar, de manera visual, estas interacciones entre personajes. Usualmente, a los personajes se les separa por grupos sea por parentesco, por situación social, por época, etcétera. Luego, se relacionan los personajes de dentro de cada grupo (madre-hija, madre-empleada, como ejemplos) y se establece un modo de jerarquía visual.

3) Conocer dónde transcurre la acción.

Es importante saber dónde ocurre la acción. Si la ficción ocurre en una abadía o en un bar, si en un funeral o en una boda. Ya que hay códigos del vestir que son socialmente reconocidos y que, dependiendo de la propuesta o la acción dramática, habrá que respetar o no. Recordemos que la representación visual de enfoque mimético debe ser leída por otro por medio de las convenciones sociales tácitas.

Los trajes deben mostrarnos, por un lado, lo que es un determinado individuo, su biografía y su “orientación”, mientras que por otro lado deben ayudarnos a interpretar los movimientos de su sique, ya presente al mundo capitalista o al socialista. [...] Los trajes deben expresar este mundo, ¿cómo hacerlo? Generalmente se considera la posibilidad de hacerlo sólo a través del color, que el color sea fundamental. Llega el escenógrafo y dice: “sí, el color es algo maravilloso”. Y empieza a ensayar toda una serie de combinaciones cromáticas, de las que es responsable y que efectivamente resultan agradables a los ojos y a la sique del público. ¿Si un personaje lleva traje negro, qué significa? Respuesta: se ha vestido de luto. Si el personaje se presenta en invierno con un traje veraniego con florecillas. Todo el mundo se asombra.

(Meyerhold, 1998. pp. 565).

4) Filtrar todo lo anterior con la propuesta del director.

Finalmente, es el director quien decide, en conjunto con el diseñador, la manera final como se verá una puesta en escena, es decir, cómo será representada visualmente. Tener un diálogo claro y constructivo entre el director y el diseñador ayuda a que los cuerpos diseñados cobren vida en escena, una vida que tiene la lógica del director y la del diseño de enfoque mimético. Quien completa la obra es el director, y quien encarna al personaje es el actor.

En resumen, el conocer las jerarquías de poder en cuerpo y los hábitos del cuerpo según la época es la clave para obtener un diseño de enfoque mimético aceptable. La conclusión de María Julia Bertotto (2011), diseñadora de vestuario para cine y teatro, es: “Tanto en el vestuario de época como en el actual, si el trabajo está bien hecho, el espectador le llegará la clase social del personaje, si es atildado o no, o alguna característica de su personalidad.” En la representación visual de enfoque mimético se trabaja con normas sociales y con el conocimiento popular sin caer en el lugar común. Los estereotipos son una base para el diseño, sin embargo, no son el diseño en sí mismos.

Sin embargo, un buen diseñador debe conocer las convenciones sociales asociadas al papel del cuerpo que vestirá, de esta manera, la visualidad del personaje diseñado cumplirá la función epistémica, estética y simbólica de la imagen. Sólo entonces, se puede decir que el diseño de vestuario funciona.



The Cave of Salamanca, 1915.
Alexander Rykov, Vsevolod Meyerhold Studio.
St. Petersburg Museum of Theatre and Music Arts.

2.2- La representación visual de enfoque simbólico.

El vestuario en la representación visual de enfoque mimético está lleno de signos y códigos de la sociedad, por lo tanto de más fácil lectura visual que la representación simbólica. La coherencia interna entre los personajes sin salir de las convenciones sociales establecidas es lo que complejiza el qué hacer del diseño del vestuario.

La representación visual del personaje con un enfoque mimético, se puede ejemplificar con el cuerpo naturalista o sicologista que Stanislavski propone en un comienzo. Muy por el contrario, la representación visual del personaje pero con un enfoque netamente simbólico es lo opuesto a lo mimético, a lo imitativo de la realidad cotidiana.

Meyerhold nos aclara: “Basándonos en la capacidad asociativa del espectador, podemos construir, en vez de imágenes de claridad inmediata, combinaciones capaces de crear determinadas asociaciones. Entre más finas sean éstas últimas, mayor será el éxito. No sólo los espectadores cultivados sino también los inexpertos, son capaces de realizar asociaciones” (Meyerhold, 1998).

El investigador teatral Patrice Pavis se refiere al enfoque mimético o naturalista junto con el simbólico, de la siguiente manera: “El cuerpo naturalista se da como fragmento natural, extraído del medio; el cuerpo simbólico rechaza la encarnación imitativa; es eliminado totalmente de la escena o bien reemplazado según sugerencia de Craig por una supermarioneta.” (Pavis, 1984)

Este es un vestuario que tiene un lenguaje más complejo ya que usa discursos autorales en su proceso de creación, y no sólo imitativos. El diseño de vestuario teatral de enfoque simbólico posee pasos similares a los miméticos, pero más elaborados. De esta manera se establece un nuevo código visual interno de la obra teatral que interactúa con la que el público conoce. Se trabaja con las formas, con la percepción y sensaciones. Es decir, se centra más en lo estético que en lo epistémico.

Concentrémonos en el concepto que Gordon Craig acuñó: La Supermarioneta.

El libro *La Escena Moderna* (Sánchez J.A., 1999) nos presenta posibles interpretaciones a este término, todas igualmente interesantes en el área de la visualidad:

1) La Supermarioneta como inspiración los muñecos. Alfred Jerry, para su obra teatral *Ubu Rey* del año 1898, les pidió a los actores que interpretaran a sus personajes como marionetas, incluso habían unos que eran representados literalmente como muñecos. El teatro de marionetas le restaría el sicologismo y sentimentalismo a las obras burguesas de la época, recordemos a Stanislavski. Un ejemplo de esto es el teatro de la Bauhaus donde la transformación de la figura en abstracta fue un recurso para deshumanizarlo en, por ejemplo, el ballet triádico. Sánchez nos aclara: “No se trata de convertir a los actores en máquinas, sino de constreñir los cuerpos mediante el traje, ocultar lo anímico bajo la estructura del artificio y mostrar la interioridad sin recurrir a la expresión” (Sánchez, 1999. pp. 24-25).

2) La supermarioneta como crítica a la supremacía de lo anímico y sicologista frente a lo físico-visual, es decir, el descuido de la corporalidad. Bajo esta premisa podemos encontrar los trabajos de Isadora Duncan y Loïe Fuller que promovieron el uso del cuerpo y del movimiento para crear un espectáculo, dejando fuera la dramaturgia o la palabra. El teatrista ruso V. Meyerhold criticaba al método de Stanislavski por haberse centrado en lo psicológico, y en lo que respecta al cuerpo, solo al rostro del actor al interpretar (Sánchez, 1999. pp. 24-25).

El investigador argentino Héctor Levy-Daniel (2010) señala que la supermarioneta es un concepto más bien teórico que sirve de guía para el actor tradicional. Lo que Craig quería evitar las actuaciones conmovedoras de mujeres y hombres encantadores como las ‘estrellas’ de la escena ya que estos son ‘efectos’ hacen olvidar el hecho teatral en sí mismo. Está en contra, al igual que Stanislavski, que la emoción desmedida o dejarse llevar por la pasión es la que logra una buena actuación.

2.2.1 - La función del símbolo y el signo en el vestuario teatral.

Para hablar de representación de enfoque simbólico, hemos de explicar que el término simbólico tratado en esta memoria no se refiere únicamente al “significante que posee un solo significado”, ya que esto es confuso si lo llevamos a un lenguaje visual en el vestuario teatral. Sino más bien, por simbólico nos referimos a que no imita visualmente la realidad, sino que apela a signos que, en su conjunto, significarían un algo. Roland Barthes, en su discurso *Semántica del Objeto* recalca la diferencia entre comunicar y significar:

“Significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes” (Barthes, 1993. pp 246).

Un cuerpo en escena, posee gestualidad, posee un atuendo que tienen signos que le dan sentido al personaje. Por estos signos es que el público puede decodificar el sistema estructurado mediante el sistema de diferencias.

El vestuario teatral, actuaría de manera similar a un sintagma, a saber, una composición de signos. Capas de elementos significantes crean visualmente al personaje, estos elementos funcionan por yuxtaposición y generando un todo: un cuerpo diseñado.

El autor antes mencionado, añade:

Porque en la ley del teatro no basta que el objeto representado sea real; hace falta que el sentido sea separado de alguna manera de la realidad: no basta presentar al público un vestido de cantinera realmente ajado para que signifique el deterioro: es preciso que usted, director, invente los signos del deterioro o fragmentos extensos de signos (Barthes, 1993, pp 246).

Las obras teatrales poseen un código interno sobre la visualidad, que está generalmente dado por el diseñador o el director a cargo. Estos códigos son los que delimitarán los colores del vestuario, propondrán siluetas o maneras de desplazarse por la escena. En el enfoque simbólico, este código no es imitativo o ilusorio, sino que apela a una teatralidad, una exageración o fragmentación de la realidad. Para esto es necesario del uso de unas guías unificadoras: Los referentes visuales y conceptuales.

Los referentes visuales son imágenes que orientan al diseñador al momento de crear. La elección de los referentes visuales es de índole personal; sin embargo, debe estar acorde a la referencia conceptual que el director o el diseñador propone.

La representación visual de enfoque simbólico transmite información e ideologías, al igual que en el enfoque mimético. Sin embargo, en este tipo de representación visual las normas sociales quedan en un segundo plano, teniendo como punto de partida no la imitación sino un concepto.

Al trabajar con conceptos dentro de la teatralidad se logra un lenguaje más complejo que en la representación mimética. Por ejemplo, un tipo de estampado para todo el vestuario de una obra, o una paleta de colores unificadora. La clave está en no imitar, sino diseñar desde un aspecto del cotidiano. Como se puede apreciar, los signos transmiten información valiosa para el espectador como puede ser saber quién es el que tiene el poder o características de la personalidad del personaje. Además, sirven para unir o separar grupos de personajes, crear masas de personajes, pero que al mismo tiempo tienen individualidad. Analicemos algunas obras de un contemporáneo de Stanislavski: Meyerhold

2.2.2 – El trabajo teatral de Meyerhold como ejemplo para la aplicación del enfoque simbólico.

Meyerhold nos heredó un concepto llamado biomecánica. La biomecánica es el estudio de la mecánica aplicada al cuerpo. Esto debido a que el actor ha de realizar tareas de manera instantánea que le son ordenadas exteriormente por el director o el autor, y no desde su interioridad, como era en el método de Stanislavski. Es decir, el actor, aborda su cuerpo desde el exterior mediante ejercicios para sacar el máximo de provecho a sus energías físicas y gestuales. Los ejercicios están inspirados en las técnicas circenses, de la acrobacia, la danza, el equilibrio, la distorsión del cuerpo en su propio eje, entre otros. Gracias a este entrenamiento el actor conoce sus capacidades, la mecánica de su cuerpo. Meyerhold (1998) mismo señala que la ley fundamental de ésta es que el cuerpo entero participa en cada uno de los movimientos que ejecuta.

Eran doce los puntos que los actores debían conocer y practicar para que su adiestramiento surgiera efecto o que fueran capaces de movilizar todos los medios a su disposición y los condujera hacia el espectáculo. La biomecánica prepara al actor y lo mantiene preparado antes de tomar siquiera un espectáculo, adquiere un arsenal de habilidades que le podrían ser útil tiempo después. No es un entrenamiento con un texto previo, es el entrenamiento del cuerpo para que esté listo y se adapte a cualquier rol o personaje. Sirve para hacer que el actor esté consciente de su cuerpo, cuerpo que hace de constructor y ejecutor. El actor tiene una capacidad de reacción. Al pensar en los movimientos, él los construye y es el mismo cuerpo el que debe ejecutarlo con destreza. Ya no se representa pensando en un personaje en específico ni desde la psicología del actor o la individualidad del sujeto sino de la composición visual de la escena.

En el campo de las artes visuales, la bandera de lucha contra el naturalismo en la Rusia de la época es, fundamentalmente, el constructivismo junto con el suprematismo. El principal representante del suprematismo fue Kazimir Malevich, el autor del famoso cuadro: Blanco sobre blanco de 1918 que hoy en día se expone en el Moma. El mismo Malevich definió el suprematismo como: “La supremacía del sentimiento o la percepción en el arte creativo”. Es decir, que las representaciones visuales carecían de un significado asociado, sino que sólo eran formas hechas para ser percibidas. Esta corriente artística tenía como objetivo la supremacía de la pureza de las formas que sólo son significantes sin significado, ya que logran transmitir estados de consciencia no teñidos por asociaciones ni emocionalidades que traen consigo las formas reconocibles. Esta es una vanguardia muy espiritual, en comparación de su antecedente como lo es el futurismo. Se desarrolló en una Rusia convulsionada por huelgas, protestas que anticiparían la Revolución, es la época donde tanto Stanislavski como Meyerhold estaban activos en sus experimentaciones teatrales. Además, sobre Malevich, es muy notable que una de las primeras muestras del suprematismo fuera dentro del mundo del teatro. Fue en 1913, cuando pone un cuadro negro ante el sol en la escenografía de la obra futurista Victoria sobre el Sol. (Farthing, 2010. pp 400)

Sobre el constructivismo, enfoquémonos otra vez, en Meyerhold (1998. pp 49) quien propone un teatro consciente con una finalidad política. Andreiev lo define de la siguiente forma:

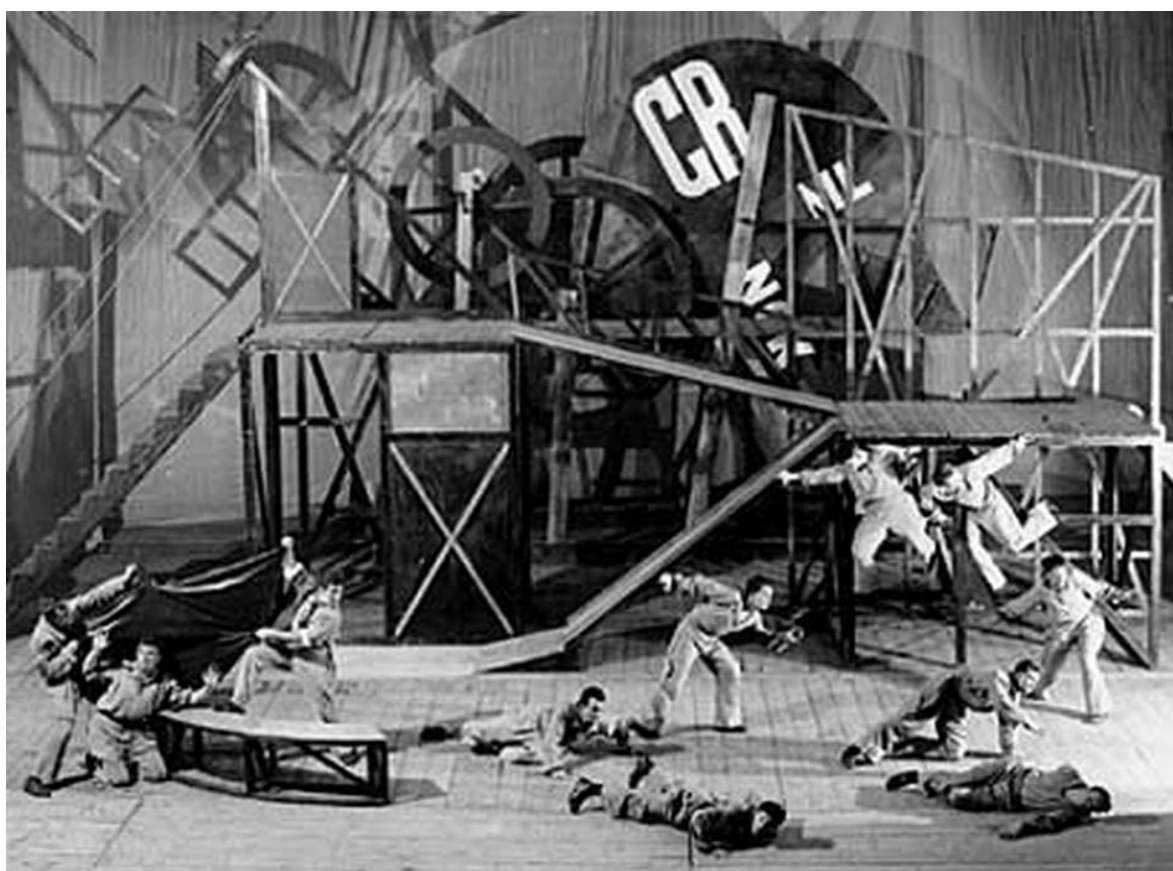
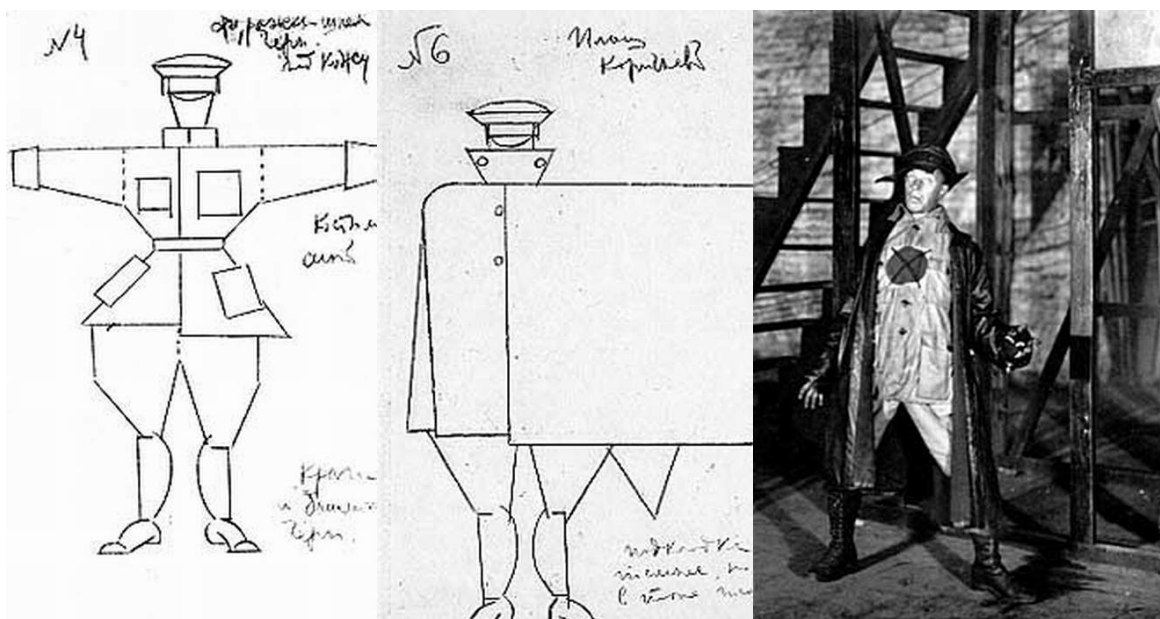
El teatro de la convención consiente es tal que el espectador no olvida un instante que tiene ante él un actor que interpreta, el actor que tiene ante él una sala, bajo sus pies un escenario y bastidores a los lados.

Visualmente, tanto como la escena como los cuerpos debían romper las convenciones. Esto va en contra del concepto de cuarta pared del naturalismo. En el teatro de Meyerhold, la representación visual era simbólica, tenía componentes abstractos pero no dejaba de ser mimética. Este tipo de representación visual es un punto central en los enfoques anteriormente expuestos y es por ello que lo analizaremos.

La industrialización estaba en su apogeo y la máquina fue una figura que se repitió. José Antonio Sánchez lo llama “Artefactos” en su libro Dramaturgias de la Imagen. Meyerhold tuvo una noción no naturalista, que se transmitió desde el cuerpo del actor hasta la escenografía y puesta en escena total. Al igual que Edward Gordon Craig, ambos eran enemigos de la imitación naturalista, ya que para ellos era una mimesis pobre de la realidad. En el teatro de Meyerhold, el actor es el elemento principal ya que forma la puesta en escena, en su conjunto. Esto, acompañado de la luz, la música, el vestuario que están en una correcta sincronía para una correcta interpretación.

Ejemplo de esto, es de Liubov Popova quien proyectó la icónica imagen del teatro meyerholiano en *El Magnífico Cornudo*. Hay que recordar que Meyerhold tenía una afinidad con el constructivismo y la idea de la fábrica. De hecho pensaba en el actor como un obrero de una producción en serie que no puede fallar, es por esto que su trabajo ha de ser impecable, de una gran precisión y rigurosidad. En esta puesta en escena el cuerpo del actor es un engranaje más para que la máquina funcione. El actor debía estar en pleno control de su cuerpo, quien era dirigido por el director. Esto con un fin no mimético ni en las acciones como en la puesta en escena, especialmente en el vestuario.

Popova innovó al proponer una máquina-utensilio y al suprimir el telón de fondo. Plantó un dispositivo teatral constructivista donde el actor debía moverse por sobre escaleras, rampas y puentes. El entrenamiento biomecánico fue manifiesto ya que las habilidades de los actores fue puesta a prueba al saltar, hacer equilibrio y acrobacias en escena. El vestuario era un tipo de entero que usaban los trabajadores de la era constructivista, pero, a pesar de eso, era un vestuario de enfoque simbólico abstracto al ser una síntesis de una prenda conocida por el público y no una imitación rigurosa de este mismo. Añadió figuras geométricas para que el vestuario funcionara junto con la escenografía.



El Magnífico Cornudo. 1922.
Bocetos de vestuario y fotografías de la obra.

En la representación visual de enfoque simbólico los conceptos prevalecen por sobre la imitación. La idea de fábrica es trabajada desde el diseño y lo actoral, sin embargo, el producto final no es un estereotipo de fábrica. Antes bien, la puesta en escena era la conjuntos de pequeños signos, entre ellos el vestuario, que aludían a la fábrica.

Varvara Stepanova fue la encargada de diseñar el vestuario de “Tarelkin’s death” de 1922. En sus bocetos se puede apreciar la síntesis de la forma, rescatando la esencia de los símbolos de las convenciones sociales. por ejemplo, médico = cruz roja, en el caso del primer boceto vemos que las mangas no son copia fiel de una época, ni la silueta nos revela mucho ya que es una abstracción, pero una abstracción simbólica. Lo que importa es que se dé la información dramática necesaria para que el espectador siga la línea de la obra, pero, al mismo tiempo, continuando con la coherencia de la propuesta visual.

Meyerhold fue un director que trabajó con diversas visualidades no miméticas. Cada obra tenía un nivel de realismo y un nivel de abstracción diferentes. No fue un director que representara el cuerpo únicamente como una imitación de los códigos del cuerpo social, sino que propuso crear una visualidad propia de cada obra, que alejase al espectador de la realidad. Esto porque su objetivo era un teatro consiente, que el público entendiera que lo que ocurría en escena era ficción todo el tiempo. En este caso, el tipo de representación visual concordaba con el objetivo político de su teatro.

Los modos de crear a los cuerpos de los personajes propuestos tanto por Stepanova y Popova son de enfoque de tipo simbólico-abstracto. Son síntesis de las formas que aluden, mediante signos escogidos, a una realidad cotidiana, no una copia. Es decir, el uso social del cuerpo es citado, no imitado.

El teatro de Meyerhold es estudiado por diseñadores teatrales de la Universidad de Chile como un maestro del teatro moderno, sin telones pintados ni actores grandilocuentes. El modo de pensar la representación visual del cuerpo en escena de Meyerhold nos revela que existen diversas combinaciones de niveles de realidad representadas, todas igualmente válidas.



*Bocetos de "Tarelkin's death". 1922
Varvara Stepanova.*



Traje de alambre, Ballet triádico. 1922.
Oskar Schlemmer.

2.3- La representación visual de enfoque abstracto-simbólico.

Para acercarnos a este tipo de representación visual, debemos tener presente lo que Roland Barthes en “Semántica del Objeto” (1993), menciona: “Jamás encontraremos con objetos significantes en estado puro; el lenguaje interviene siempre.”

Hasta el vestuario más abstracto tiene algo de humano, algo que pudiera tener significado en algún punto. Es por esto que incluso lo simbólico al enfoque abstracto, como un ejemplo de otros enfoques posibles.

Observemos algunas nociones básicas para la creación en este enfoque.

2.3.1- *GESTALT* y la sinestesia.

La Gestalt fue una escuela de psicología alemana que descubrió que el cerebro organiza la información visual como totalidades. Esta escuela enunció leyes de percepción básicas. Estas leyes abarcan la forma, los colores y cómo se comportan en diferentes entornos en lo referente a lo visual que es en donde nos enfocaremos. Entre estas leyes, están la del cerramiento, la semejanza y proximidad, las cuales señalan que vemos como un todo las figuras que sean semejantes, estén próximas o siguen un patrón definido.

Los problemas de la forma que estudió la Gestalt están en saber distinguir visualmente cuál es su realidad o cómo nuestros ojos pueden engañarnos o confundirnos. Un ejemplo de esto es la Ley de Talbot que se basa en la persistencia de una imagen que se mantiene por muy corto tiempo en la retina. El cine se basa en este principio para crear la ilusión de movimiento.

Las leyes de la Gestalt son importantes para el diseño teatral, por cuanto se han transformado en elementos básicos para la composición en las artes visuales. El vestuario teatral de enfoque simbólico-abstracto se alimenta de estos elementos para componer en el espacio, sin ningún otro significado que el mismo significante, es decir, la composición misma. Sin embargo, existe otro elemento perceptual importante para el diseño teatral: la sinestesia. La sinestesia es un fenómeno perceptivo con el cual, quienes lo poseen, perciben las sensaciones de modo no habitual: escuchan colores o gustan aromas por ejemplo. (Redondo, 1991)

Este concepto, además, se refiere a la figura retórica que consiste en asociar o unir dos sensaciones o sentidos diversos a un mismo objeto: “Amarillo chillón” o “sonido amargo” son ejemplo de esto. Este término proviene desde la literatura, cuando poetas como Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire trabajaron con esta figura literaria en el siglo XIX.

A modo de ejemplo, un poema de Charles Baudelaire de las correspondencias del libro Flores del Mal:

“La Natura es un templo donde vividos pilares
Dejan, a veces, brotar confusas palabras;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,
Suaves cual los oboes, verdes como las praderas,
Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

Que tienen la expansión de cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que cantan los transportes del espíritu y de los sentidos.”

El símbolo surge y, junto con él, la sinestesia: “suaves como oboes”, “perfumes como carnes de niños”. Esto pareciera estar alejado de la visualidad, pero no es así. Las asociaciones producto al color son a menudo confirmadas por estudios universitarios del campo de la psicología del color. Un ejemplo es la correlación entre la atracción física del color rojo por sobre el blanco, que se encuentre más atractiva a una mujer vestida de rojo que la misma mujer vestida de blanco, que la comida de color azul no sea apetitosa. En el diseño teatral se vale mucho

las asociaciones; sea de la ligereza de una tela o del color con el que se tiñe un cuerpo para generar percepciones o emociones diversas. Pero la psicología del color tiene relación con las coordenadas de diseño, es decir que cambia según la época y el lugar geográfico en el que nos encontremos, por lo tanto, el efecto causado al público varía.

La representación visual de enfoque abstracto toma la sinestesia y las leyes de la Gestalt para componer. Trabaja desde lo perceptual, usualmente para proyectos sin personajes, sino con conceptos. La danza moderna y contemporánea son algunas áreas donde la representación no mimética alcanza sus límites, por cuanto no puedes imitar un concepto abstracto, pero puedes representar cualidades asociados a ella.

La lectura de este tipo de vestuario es gestáltica, usa las asociaciones inconscientes que hacemos, para remitirnos a una situación social algo más elaborada. Al ser más compleja, se vuelve necesario referirnos al término “Sinestesia”. Visualmente se puede lograr que mediante un color o una forma, un personaje se presente como angustiante o agradable al público. Anne Uberfeld (2004) menciona al respecto: “Un simple estímulo visual, un color, por ejemplo, cobra sentido en razón de su relación paradigmática (desdoblamiento u oposición) o sintagmática (relación con otros signos a lo largo de la representación) o razón en su simbolismo”.

Para comprender esto, analicemos lo que sucedió en el Ballet Triádico de la Bauhaus. Cuyo fin era una obra de arte pura, estéticamente funcional, sin lo sicologista ni pretendían imitar la realidad tradicional, de igual manera similar que los suprematistas. Analicemos, pues, el caso de los estudios del profesor alemán Oskar Schlemmer para la Bauhaus, donde la representación visual del cuerpo era no solo mimética, sino abstracta-simbólica.

2.3.2- El Ballet Tríadico y los conceptos teóricos de Schlemmer sobre el cuerpo.

La Bauhaus fue una escuela de oficios y diseño alemana de comienzos de siglo XX. Fue fundada en Weimar en 1919 por el arquitecto Walter Gropius como un centro académico y de creación que surgió como reacción en contra de las corrientes como el Art Nouveau de finales del siglo XIX, cuyo objetivo era la producción en serie de objetos artísticos o decorativos, no funcionales. En el caso de la Bauhaus, la unión entre el arte y la artesanía con la industria tuvo como resultado un tipo de estilo propio donde la funcionalidad y la limpieza de las formas eran lo característico de la escuela. El diseño industrial y diseño gráfico comienza a existir aquí; donde los alumnos recibían clases de maestros como Kandinsky, Mondrian, Lee, Moholy-Nagy, entre otros. El trabajo creativo y la experimentación con materiales más los planteamientos teóricos, hicieron de la Bauhaus un lugar muy importante dentro de la historia del arte. Sin embargo, hay una parte de la Bauhaus que atañe de manera importante a esta memoria: el Ballet Tríadico.

El Ballet Tríadico fue realizado por Oskar Schlemmer en 1922. Se le llama así debido a que la obra está dividida en tres segmentos: el amarillo, el rosa y el negro. Lo importante de este ballet es la utilización del cuerpo como forma, como volumen y color. La noción es de cuadro plástico adquiere movimiento y se convierte en una composición viva, dando un nuevo sentido a lo escénico. En este tipo de vestuario escénico de enfoque simbólico-abstracto no se acudía a los códigos sociales ni se estudiaba la individualidad de un personaje, las representaciones visuales del cuerpo aludían a lo netamente visual y espiritual. Se dejaba de lado la imitación de la realidad tradicional, o la forma de abordar la realidad. Los trabajos corporales del cuerpo incluían movimientos precisos y geométricos. En las imágenes de este ballet podemos observar que en los diversos personajes que se diferencian en su geometría, amplitud de movimiento y colores. Los personajes no encajan en la convención social o en el código de vestimenta de ninguna época, solo son formas y colores que, sin embargo, algunos aluden a ciertos conocimientos previos, es por ello que sigue siendo una representación simbólica. Se podría pensar sólo en personajes femeninos y masculinos de aspecto infantil moviéndose. El nivel de profundidad psicológica es cero. El vestuario teatral del Ballet Tríadico es una representación visual del cuerpo pero con enfoque simbólico-abstracto.

Oskar Schlemmer señala que, luego de la I guerra mundial y producto de los daños psicológicos que causó, surgió un nuevo medio artístico: el cuerpo (Warr, 2006). Era el artista quien propia vivía en carne propia su propia producción, es el sujeto y el objeto de arte a la vez.

Schlemmer trabajaba el cuerpo humano en conjunto con el espacio donde lo relaciona a un tipo de matemáticas que juega entre lo espiritual y las ciencias exactas. Las clases sobre el cuerpo humano que impartía Schlemmer estaban divididas en tres secciones: una formal, una biológica y otra filosófica. En la parte formal enseñaba teoría de la proporción, las leyes de la física mecánica, la cinética y sistemas de representación en el arte antiguo y moderno. En lo biológico, sus clases se orientaban hacia la anatomía del cuerpo humano y sus funciones.

Por último, en la rama filosófica transmitía diversos puntos de vista o formas de pensamiento, un estudio estético desde la antigüedad hasta la era moderna, incluyendo los problemas metafísicos y éticos. El resultado es una relación jerárquicamente equivalente entre el espacio y el cuerpo. De hecho, el mismo Schlemmer señala que “la historia del teatro es la historia de la transfiguración de la forma humana, es decir, la historia del hombre como el actor de sucesos físicos y espirituales” (Medellín, 2010). La escena, por su parte, “es una representación abstracta de la naturaleza cuyo efecto está dirigido al ser humano”. Alejandra Medellín, autora del texto *La Danza del Doble*, que analiza el Ballet Triádico, aclara que para Schlemmer, el teatro es el lugar de representación, independiente que sea danza o una obra dramática o pantomima. Y que la naturaleza del teatro es hacer-crear, farsa, transformación (Medellín, 2010. pp 14).

Para Schlemmer, en una puesta en escena tanto el director, el actor (o bailarín) y el diseñador tienen sus funciones correspondientes: el primero se le asocia a la mente o el espíritu de la obra; al actor, se le relaciona a la acción física y, finalmente, al diseñador, se le asigna la función visual, el que le da finalmente forma o una manifestación visual a la obra. El vestuario, por ejemplo, del Ballet Triádico trabaja con las leyes mecánicas del cuerpo y ocultando las identidades de los intérpretes para alcanzar una obra diáfana, puramente visual donde las influencias de diversas vanguardias no se esconden, sino que se exageran.

La concepción del cuerpo humano dentro del teatro es explicada por Oskar Schlemmer en el primer capítulo de *Die Bühne im Bauhaus* titulado *El Hombre y la Figura Artística* de 1925. Allí da cuenta de que la historia del teatro es la historia de la transformación de la figura humana. Y, debido que los signos de su época son la abstracción y la mecanización, el cuerpo en el arte tiene la opción a moldearse al nuevo espacio (abstracto y mecánico). Esto es importante ya que en la Bauhaus se trabaja con la forma y el color, con los conceptos de abstracción y mecanización se da un gran avance a la transformación de los cuerpos humanos. En el teatro, explica Schlemmer (1999), los actores de antaño debían su existencia a la palabra del dramaturgo o el poeta. Pero, ¿qué pasa si el poeta calla?, cuando la palabra calla, el actor habla con su cuerpo. Para esto debe conocer muy bien sus propias leyes y las leyes del espacio, Oskar Schlemmer fue muy asiduo a encontrar relaciones matemáticas entre el espacio y el cuerpo. Estas leyes se puede dividir en dos: la del cuerpo (que son las leyes biológicas, fisiológicas, anatómicas, entre otras) y la del espacio que lo rodea (La altura, longitud, y profundidad, es decir, el armazón que envuelve al cuerpo).

Schlemmer (1999) señala que son pocos los ejemplos de cuerpos teatrales propiamente tal. Un ejemplo de esto serían las máscaras (rostros) y los trajes de los personajes de la Comedia Italiana. O los de representaciones orientales cuyos roles, signos y significados se han vuelto tradición como es el teatro Nô. Él aclara: “La modificación del cuerpo es posible gracias al vestuario, al traje. Traje y máscara refuerzan la apariencia o la transforman, expresan la esencia o provocan engaño, potencian su legalidad orgánica o mecánica o la eliminan.” (Schlemmer, 1999)

La representación visual de enfoque simbólico-abstracto cita algunas convenciones sociales, reduciéndolas a formas y colores básicos. Se distancia de la imitación de lo cotidiano y sus personajes no tienen individualidad. Los personajes representan conceptos abstractos cuya lectura es facilitada por la aplicación de las leyes de la Gestalt y de figuras retóricas, como la sinestesia.



Vestuario Ballet Triádico, 1922.

Estudio de Oskar Schlemmer. Página siguiente, de izquierda a derecha:

1) Arquitectura Andante.

El espacio es cúbico. Las partes del cuerpo se transforman en cubos.

2) Muñeco Articulado.

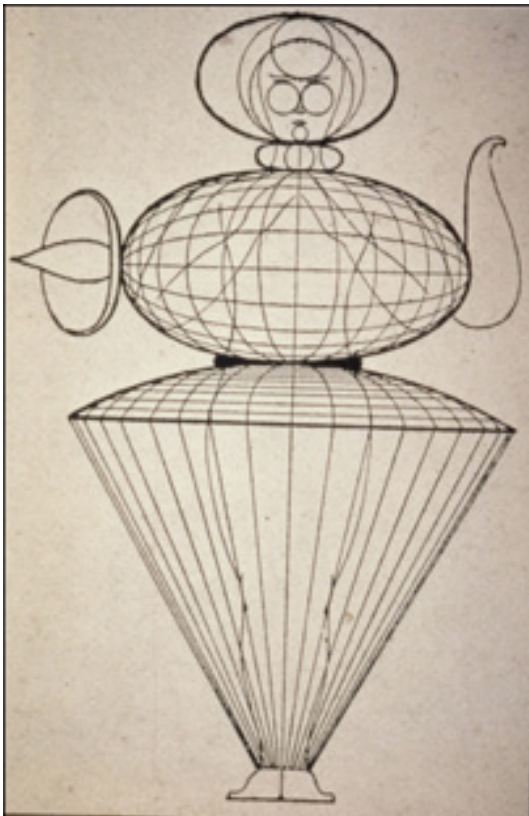
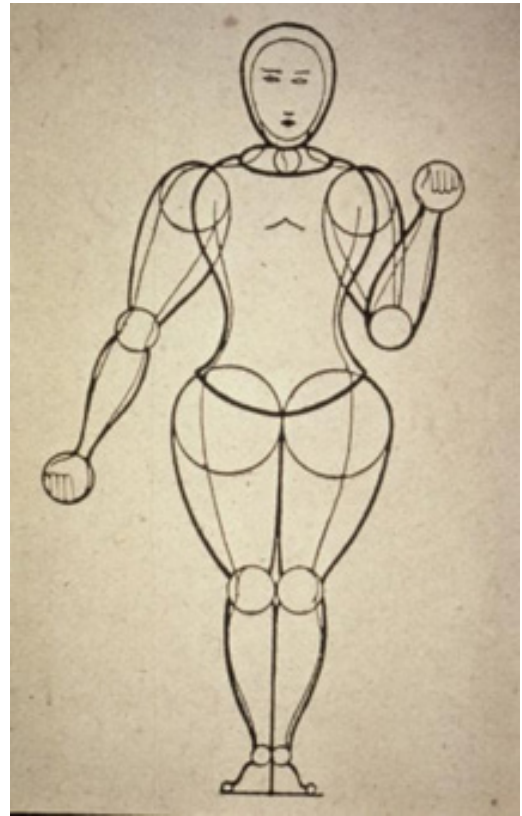
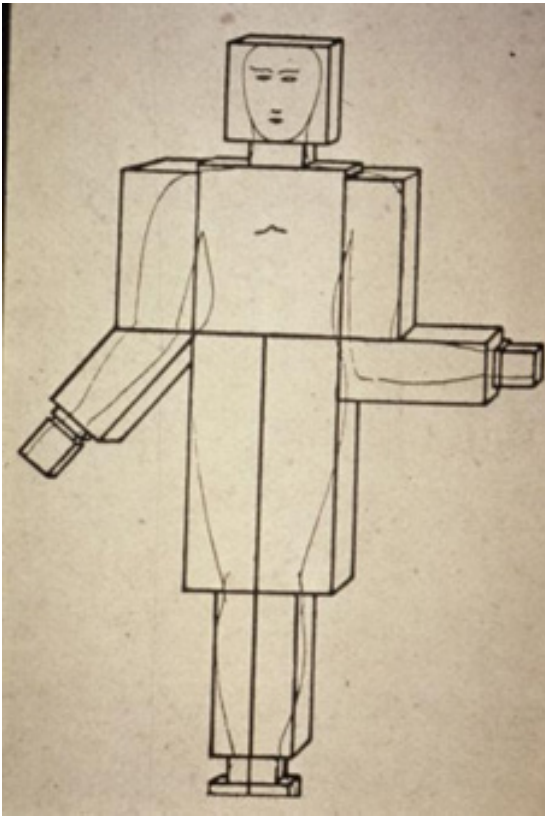
El espacio se relaciona con el cuerpo humano. Las partes del cuerpo se tipifican.

3) Organismo Técnico.

El cuerpo humano es funcional con respecto al movimiento. Las partes del cuerpo adquieren rotación.

4) Desmaterialización.

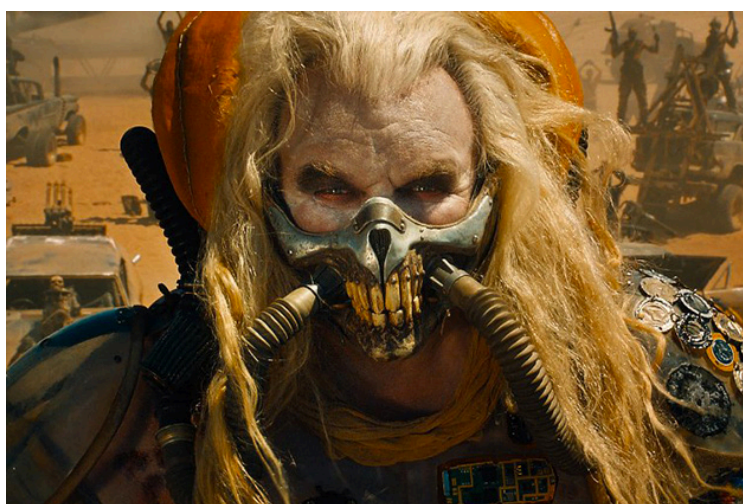
Forma de expresión metafísica. Las partes del cuerpo se simbolizan.



2.4 Tres tipos de enfoques representacionales en la escena contemporánea.

La representación visual de enfoque mimético imita las convenciones sociales y la realidad cotidiana. Por otro lado, el enfoque simbólico crea, mediante símbolos, una nueva realidad cotidiana junto con una convención social interna de la obra. Es por esto que existen muchos enfoques creativos para la representación visual de un cuerpo en escena.

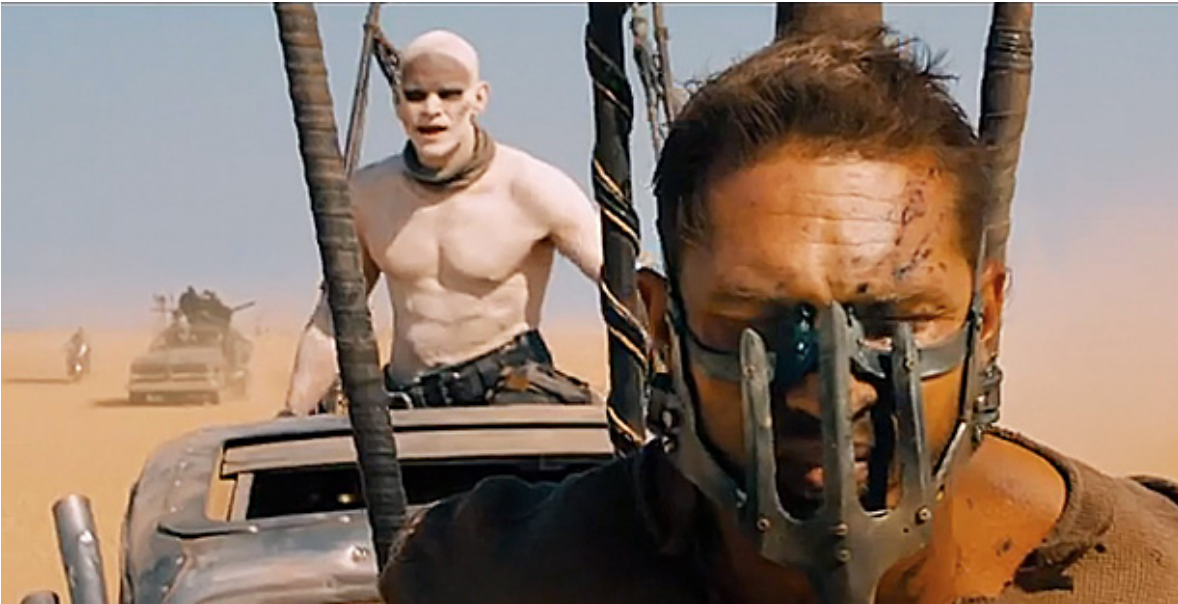
Está el enfoque abstracto-simbólico, expresionista-simbólico, de fantasía-simbólico, entre otros. Cada uno de estos modos de representación difiere entre sí en el nivel de mimesis con el cotidiano; no obstante, todos son una cita de la realidad cotidiana. Un ejemplo es el vestuario cinematográfico de la película *Mad Max, Fury Road* (2015).



Mad Max: Fury Road, 2015.

Miller, G. (director). Australia y EE.UU: Warner Bros. Pictures.
Imágenes recuperadas de google.com para fines no comerciales.

Los vestuarios están en plena relación con la visualidad total. Se crean códigos sociales nuevos para esta ficción y cada uno de los personajes funciona en relación a las normas del vestir en aquel mundo. Las coordenadas de diseño son creadas por el diseñador en conjunto con el director. Esta representación visual no es imitativa, sino de enfoque fantástico-simbólico. La diseñadora de vestuario del filme, Jenny Beavan, lo resume al señalar: “All costume is storytelling” (2015).



Volviendo al teatro, el último enfoque abordado trabaja desde la creación de un código interno de significación. Un ejemplo de esto puede ser una obra teatral cuyos personajes antagonicos sean vestidos completamente con pieles negras, mientras que los protagonistas con pieles blancas. La visualidad de la obra ejemplificada ilustra una dicotomía (blanco/negro) que tiene directa relación con la función dramática de los personajes, (protagonista-antagonista). Es por lo anterior, que llamamos a esta representación visual como simbólica.

A continuación se resume por medio de una tabla comparativa los diferentes rasgos distintivos de los tipos de representaciones visuales estudiadas.

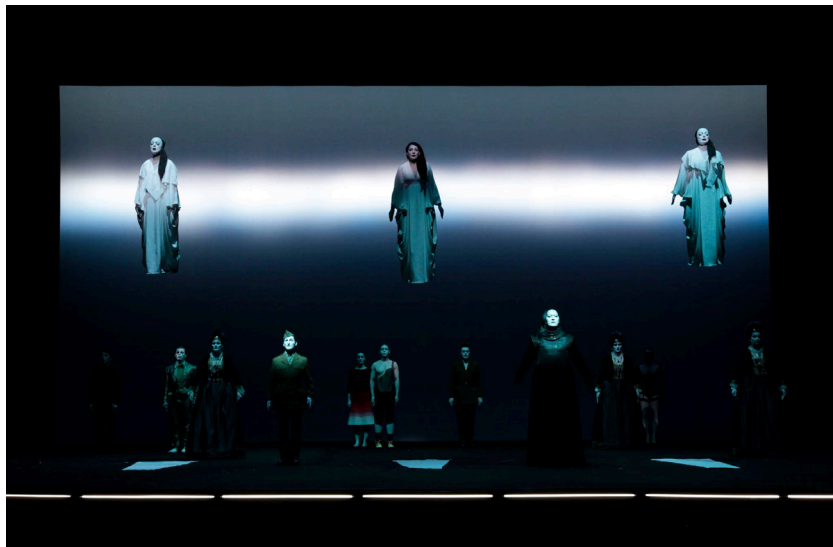
Enfoques de representación	Operación con la realidad	Código visual usado	Creación de la visualidad
Mimética	Imitar	Social-Funcional	Psicología Interna del personaje
Simbólica	Sintetizar	Social-Interno de la obra	Referencias Sociales
Simbólica-Abstracta	Crear	Interno de la obra	Formas puras

Una tendencia en el desarrollo del vestuario teatral contemporáneo ha sido el alejarse de lo imitativo. Pedro Valiente (2000) lo señala de la siguiente manera:

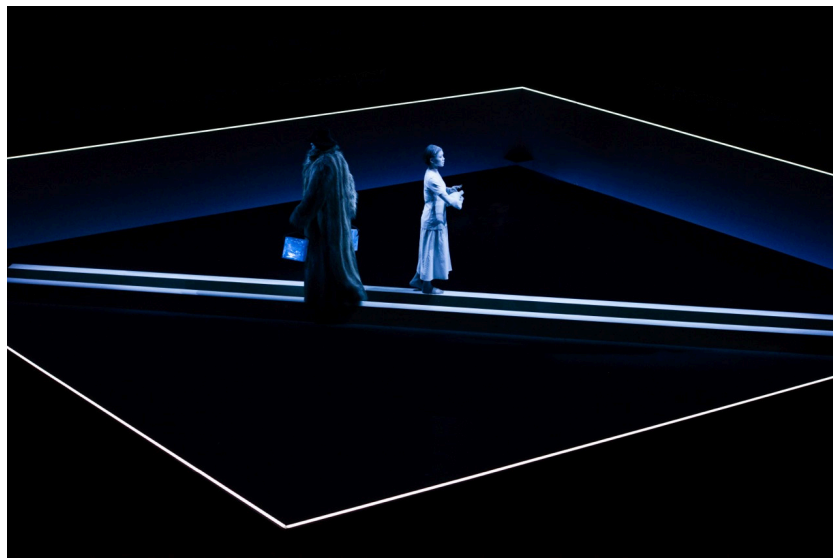
“[...] el vestuario en el teatro contemporáneo multiplica sus funciones, sobrepasa el mimetismo y la señalización, cuestiona las categorías tradicionales demasiado fijas (decorado, accesorios, maquillaje, máscaras, gestualidad, etc.). El vestuario correcto, según Pavis, es aquel que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significativa. El vestuario incorrecto, según Barthes, muestra hipertrofia en la función histórica, estética o suntuaria.”

Los propios signos de lo hipermoderno como son la alteración del cuerpo, la fragmentación, la deconstrucción, están presentes en las representaciones visuales de los cuerpos en la escena contemporánea. A continuación se presenta un breve análisis al trabajo de dos directores teatrales contemporáneos: Robert Wilson y Romeo Castellucci.

Robert o Bob Wilson ha sido un referente para el diseño teatral contemporáneo. Ha jugado con las proporciones, las leyes del color y forma, como en el enfoque de representación visual simbólico-abstracto. En una entrevista para el periódico El País de España dijo lo siguiente refiriéndose al montaje de *Pelleas et Melisandre* de Claude Debussy: “Odio el naturalismo. Estar en el escenario es algo artificial, por lo tanto tratar de ser natural resulta artificial. Hablar, la iluminación, cómo se anda... Es un arte artificial. Lo que es interesante para mí de Debussy y de su texto es que se presente así. Es una obra muy adecuada para mi forma de trabajar” (2011).



The Life and Death of Marina Abramovic
Robert Wilson.



Helmut Lachenmann's DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN
Robert Wilson's
Ruhrtriennale opens September 14, 2013. Fotografía: Julian Mommert

Valiente (2000) comenta en relación al diseño de vestuario en las obras dirigidas por Wilson:

El diseño de vestuario en las obras de Wilson responde al perfil contemporáneo desgranado en este esbozo teórico. Menos cerca de su concepción que en sus primeros montajes, en la actualidad diseñadores de su confianza como los italianos Frida Parmeggiani y Jacques Reynaud se encargan de integrar el vestuario a una visión escénica global. Durante los ensayos estos creadores toman notas y realizan sus primeros dibujos. Parten de ideas, sensaciones, colores, formas, movimientos..., que irán completando a lo largo de un proceso que puede durar meses o años. En conjunto, la espectacularidad de la ópera encaja a la perfección en la idea wilsoniana de vestuario.

Los inventos de Armani, Versace o Clemente en sus obras son un ejemplo de la sofisticación de la moda actual aplicada a la escena. Inventos que en Wilson adquieren formas muy diversas: los uniformes de Einstein on the Beach remiten al minimalismo, mientras los trajes de época de Time Rocker reflejan una pulsión mucho más romántica. (Valiente, 2000)

El trabajo de los diseñadores de vestuario para las obras de Wilson se centran en lo sinestésico (abstracción-simbólica) más que lo imitativo (mímesis). Se usan como referentes inventos obtenidos desde la alta costura en la escena en algunas obras, pero en la mayoría las siluetas son abstraídas de lo real cotidiano según la intención del artista.

Romeo Castelucci es otro director teatral contemporáneo italiano que también trabaja el cuerpo y el diseño de una manera poco convencional relación a la mímesis. Ha cambiado las proporciones de cuerpos, ha introducido cuerpos vetados en el teatro como lo son los niños o los animales; y ha deshecho, teatralmente, un cuerpo en escena, entre otras cosas.

En una entrevista que se le hizo a Castelucci en el año 2008 habló de su poética y el enfoque simbólico de su trabajo al decir que “bus [ca] la imagen que queda suspendida entre otra dos, la que no vemos. Esos espacios entre las imágenes es la música de la forma, son armónicos que no se han tocado pero que resuenan. [Su] teatro quiere encontrar esos armónicos y así penetrar en el corazón, en el cuerpo y en el cerebro del espectador.” (Castelucci, 2008)

Romeo Castellucci trabaja desde lo presentacional, lo que va más allá de la mimesis. Sin embargo, los diseños poseen representaciones a los propios cuerpos de los actores, u otras representaciones que aluden a lo que está aquí y ahora. Es cuerpo en Castellucci es trabajado desde lo perceptual a similitud de Bob Wilson. No obstante, el lenguaje es totalmente distinto en ambos autores: Castellucci posee un lenguaje presentacional-simbólico; mientras que Robert Wilson, posee un lenguaje representacional-simbólico.

En el diseño de los cuerpos, ambos autores hacen uso de los signos para intencionar sensaciones, transmitir información de coordenadas de diseño y crear un vínculo con el espectador a través de un pacto de credibilidad.



Hey girl!, 2013
Romeo Castellucci
Bienal de teatro de Venecia, 2013.

Las combinaciones de enfoques de representaciones visuales son múltiples y varían de autor en autor, y obra en obra. Sin embargo, se pueden clasificar básicamente en:

- 1) Las que imitan el cotidiano y los códigos sociales.
(enfoque mimético)
- 2) Las que interpretan un cotidiano creado.
(enfoque simbólico)
- 3) Las que crean una realidad no cotidiana.
(enfoque simbólico-abstracto)

Además, están las que son el real cotidiano, sin embargo, se le añaden signos creados o imitados.

A través del análisis de los directores contemporáneos se demuestra que, desde puntos de inicio similares, los resultados artísticos son diferentes dependiendo del tipo de enfoque de representación visual utilizada. A continuación, se ejemplificará lo anterior por medio de una compañía teatral chilena contemporánea.



La Tía Carola
Los Contadores Auditores
Fotografía de Teatro del Puente

Capítulo 3:

Análisis de las representaciones visuales de la compañía teatral Los Contadores Auditores.

3.1 La visualidad de Los Contadores Auditores.

Para comprender cómo los enfoques de representaciones visuales en teatro operan en la escena chilena, se decidió buscar el trabajo de una compañía nacional, cuya visualidad tuviese un carácter representativo. Se optó por analizar a la compañía teatral Los Contadores Auditores, formada por dos diseñadores teatrales: Juan Andrés Rivera y Felipe Olivares. Esta compañía se inició en el año 2007, cuando postularon y ganaron el IX Festival Víctor Jara con su obra: “Karen, una obra sobre la gordura”. Obtuvieron los premios a la Mejor Dirección, Mejor Diseño Escénico, Mejor Actriz y Mejor Dramaturgia. Al año siguiente, ganaron el financiamiento estatal FONDART para remontar la obra el año 2008 en el Centro Cultural Estación Mapocho.

Los Contadores Auditores, cuentan una historia no sólo desde la palabra, sino desde las formas, los colores y las luces; es decir, desde el lenguaje visual.

Los Contadores Auditores llevan más de cinco años, hasta la fecha, dirigiendo, diseñando y escribiendo obras teatrales llamadas por la prensa como “emergentes”.

A continuación se analizan los elementos formales y conceptuales de dos obras de la Compañía teatral Los Contadores Auditores. Las obras escogidas son: Karen, una obra sobre la gordura (2008) y La Tía Carola”(2010), ambas escritas, diseñadas y dirigidas por Los Contadores Auditores. Además se analizará el diseño de vestuario de Los Contadores Auditores para la obra Barrio Alto (Acassuso), basada en la pieza teatral de R. Spregelburd, Acassuso.

Las fuentes de información fueron: prensa escrita, dramaturgia de Los Contadores Auditores, fotografía cortesía de Rocío Hormazábal, entrevista personal con Los Contadores Auditores realizada en 2014.

3.1.1 Análisis de Karen, una obra sobre la gordura .

3.1.1 a) Resumen de la obra

La obra a estudiar es una comedia que se trata de una chica, Karen, que vive con su madre, una inspectora de colegio, y su hermana pequeña, una matona-lesbiana de diez años; las cuales todas son gordas. Se descubre que Karen tiene una relación con Cristian, un esbelto trabajador de una tienda de comida chatarra donde se disfraza de chanco para promocionar el local. Ellos se conocieron por Internet, en un sitio de citas llamado “Rellenitas.com ¿o punto cl?” y llevaban tiempo ‘pololeando’. Más adelante contraen matrimonio y, cuando Karen descubre un embarazo, la realidad se quiebra dos veces: 1) cuando se dice que esto era una grabación de un documental sobre la gordura. 2) cuando se dice que el documental era una obra de teatro y aparece la figura del director.

Luego, aparece Britney una especie de alucinación que intenta animar a la protagonista para luego dar paso a un momento coreográfico donde Karen, con su gordura, se integran. Finalmente, la última escena está Karen junto a su familia, es en la mesa tomando once, donde se comenta una supuesta noticia de una mujer que se intentó suicidar pero no lo logró porque no llegó al estómago con su cuchillo al ser tan gorda.



Gráfica de la obra Karen

Compañía teatral Los Contadores Auditores.

3.1.1 b) *Análisis de la visualidad del vestuario de la obra.*

Esta obra propone distintos enfoques de la realidad ya que es un ejemplo del fenómeno denominado Puesta en Abismo*. Las diversas realidades se podrían dividir de la siguiente manera:

- 1) Lo que se muestra es una obra de teatro.
- 2) Lo que se muestra es una obra de teatro donde los personajes desconocían la realidad del documental que se filmaba. El camarógrafo, el sonidista y Cristian conocían esta realidad; por otro lado, la familia de Karen, no; por eso es que desarticula la realidad de obra de teatro dentro de sí misma.
- 3) Lo que se muestra es un ensayo de una obra de teatro donde los personajes desconocían esto ya que aparece el director. Hay un quiebre de la realidad ya que los personajes creían que eran parte de un documental o experimento artístico. Todos, menos Karen.
- 4) Lo que se muestra es al director desentendiéndose de lo ocurrido.

* *Una puesta en abismo es un fenómeno artístico que ocurre cuando existe una conciencia de representación dentro de una representación artística. Un ejemplo de esto es lo que ocurre en la obra Hamlet, dentro de la cual existe una obra teatral dentro de ésta misma.*

Los elementos básicos de una puesta en abismo según lo explica Monserrat Morales (Morales et al, 1998), son:

1) *La estructura:*

a) una obra de teatro contiene en su interior una acción dramática diferente de la que la engloba, lo que va a conllevar un cambio de nivel en la acción dramática.

b) este cambio de nivel implica una duplicación interna de agentes dramáticos: los personajes de la acción principal se repartirán los papeles: unos serán “espectadores” y otros serán personajes en el interior de la acción secundaria o engastada.

2) *La temática:*

La actividad teatral puede convertirse en el objeto y tema de la representación.

3) *el punto de vista:*

Al mostrar en escena a actores que fingen estar haciendo teatro dentro de una obra de teatro, el dramaturgo lleva al espectador real o “externo” a identificarse con el personaje-espectador de la obra representada y a restablecer su verdadera condición, esto es, la de estar en el teatro y de no asistir más que a una ficción, destruyendo así la ilusión de realidad. De esta forma, el espectador asiste a su imagen reflejada en el espejo de la ficción pero a sabiendas de que no es su propio yo, sino sólo su reflejo.

5) Alucinación de Karen con Britney Spears.

6) Lo que se muestra es la obra de teatro, y se da a entender el intento de suicidio de Karen. Al tener distintos enfoques de la realidad, también posee diferentes modos de abordarlos mediante la representación visual ya que co-existen el orden mimético, simbólico y presentacional, a la vez.

Se imitaron las siluetas familiares de personas gordas alterando en sí el cuerpo de las protagonistas. Los personajes que estaban fuera de esta lógica eran, esbeltos o muy delgados, según las acotaciones del texto. A través del cuerpo se separaban los grupos que poseían conocimientos de dos tipos de realidades: La obra de teatro sobre la gordura (familia de Karen), El documental sobre la gordura (equipo de filmación). La familia de Karen estaba compuesta con una madre y hermana obesas, al igual que ella; mientras, que el equipo de grabación eran delgados. Queda claro que cuando el personaje llamado Cristian se inserta en el mundo de Karen, lo hace disfrazado de chanco, ya que de esta manera lo haría sin levantar sospechas en la realidad de Karen. Entonces, el ejercicio de representación de las dos primeras realidades fue diferenciar los cuerpos como obesos diferenciando a los esbeltos.

Los cuerpos del equipo de filmación, además de ser esbeltos, eran de una paleta de colores distinta y su vestuario era escenográfico: camarógrafo-lámpara, sonidista-mesa. Siempre estuvieron en escena, pero no es hasta cuando se desarticula la realidad cuando aparecen dejando de ser objetos (lámpara y mesa), pasando a ser camarógrafo y sonidista.

La paleta de colores es muy significativa. Los colores rosa chicle, rosa Barbie, rosa-dueña de casa son los colores del mundo de Karen. Mientras que el equipo de grabación y el director, se escapan de esa lógica. Es lo mismo que entendemos cuando, en el sueño de Karen con Britney, esta sea una cantante parecida a la muñeca Barbie, rubia, rosa y con lentejuelas.

Los Contadores Auditores usaron los estereotipos como base para la creación del diseño.

Cuando Karen baila junto a los bailarines de Britney, se ve a un cuerpo gordo moverse. Esto genera impresiones de desagrado ya que no concuerda con lo socialmente aceptado actualmente.

Es gorda. O sea, ya no es físicamente gorda, usa un traje, pero, tiene alma de gorda.

Tiene mente de gorda, tiene grasa en la cabeza, hueón. Mírame, yo tengo cuarenta y dos años y estoy haciendo a una niña de diez ¿Qué te dice eso? Que soy una mina power, que me la puedo, que soy joven por dentro ¿cachai? Tengo una mente esbelta—

Actriz de Karina, VI

Cuando Los Contadores Auditores, decidieron montar la obra “Karen...” para el Festival Víctor Jara, se encontraron que la tarea de encontrar actrices gordas era muy difícil. La cultura de masas, la publicidad, la iconografía de las modas contemporáneas intensifican el culto al cuerpo esbelto. Se han creado estereotipos de género difíciles de alcanzar: lo correcto es ser delgado, alto, ojalá de ojos, piel y cabello claros (o pieles bronceadas vía solárium). Es por esto que, el cuerpo en escena es entendido como un individuo dentro de la sociedad de consumo contemporánea y occidental. Los cuerpos de los actores están sujetos a las normas de belleza y salud. Karen, el personaje, lo dice:

...que mi gordura era una metáfora de la sociedad de consumo y ahí me perdí porque nunca he entendido muy bien lo que es una metáfora, pero él me explicó que era como un ejemplo de todo lo que estaba mal en el mundo moderno, que mi cuerpo era como un disfraz del capitalismo y después todo se puso muy raro, me desmayé parece, no me acuerdo. Tenía ganas de vomitar...-Karen, IV

La representación visual de la gordura en esta obra es simple y clara: una joven rellena, vestida de rosa. Habla de los ideales que se pretende alcanzar (rosa-barbie) y que, como espectador, sabemos que el personaje no podrá lograr. Inclusive, cuando intenta acabar con su vida, no lo consigue. Esta obra habla de la frustración de no poseer el cuerpo que la sociedad señala como el correcto, porque el cuerpo de Karen era difícil de amar, según el personaje de su madre, que también era representada gorda.

Los cuerpos de la obra Karen, poseen una función dramática y visual. Funcionan en el sentido de que ayudan a entender las realidades dentro de la obra misma. El vestuario y el cuerpo están íntimamente ligados en esta obra. Las prendas hacen que nuestro cuerpo se vuelva social, a saber, que sea un cuerpo que tiene y cuenta historias; además, interactúa con otros que narran historias en su atuendo. Los Contadores Auditores señalaron, en una entrevista para esta investigación, que el vestuario ayuda a entender la obra, le dan pistas al público.

Analicemos las representaciones visuales de los cuerpos, comparando los grupos de personajes de la obra Karen, una obra sobre la gordura.

1) Familia de Karen: representación simbólica.

Tanto la madre como sus dos hijas usan el color rosa. En la cultura de masas del occidente contemporáneo, este color remite a lo femenino como concepto de género. Sin embargo, hay que entender que tanto lo femenino como lo masculino, son construcciones sociales ampliamente aceptadas y están vinculadas a ciertos comportamientos esperables para cada género. Por ejemplo, que la mujer sea amable, delicada, y no de su opinión en público. Una de estas conductas normadas y esperables es que las niñas usen el color rosa. De este modo, Los Contadores Auditores utilizaron este color como un signo de femineidad de la familia de Karen.

La madre de Karen es la matriarca de la familia, usa tonos rosa y palo rosas, además de grises. A este personaje es posible conectarlo visualmente con sus dos hijas tanto por la silueta como por la paleta de colores. La hermana del personaje Karen, Karina, usa uniforme y pijama durante la obra, obedeciendo esto a una representación mimética: usa el uniforme cuando es de día, pijama para las escenas nocturnas. Sin embargo, tanto su uniforme como su pijama son de un rosa fuerte que la unen a todo el mundo de Karen.

Sus cuerpos son obesos, son cuerpos que molestan, pero que están presentes y que son los protagonistas de la obra.



Karen, una obra sobre la gordura.
Los Contadores Auditores
Fotografía: Teatro del Puente

2) Equipo de Grabación: representación simbólico-mimética.

El equipo de grabación estuvo escondido durante la primera parte de la obra. Estaban camuflados al utilizar vestuario escenográfico. Esto corresponde a una representación que es mimético, ya que pretende imitar la realidad de Karen, siendo este vestuario un camuflaje; y, a la vez, es simbólico por cuanto representa un evento que quiebra la lógica de la obra hasta el minuto. El mundo de comida y color rosa de Karen se ve trastocado por un personaje amarillo, pero cuyas manos son rosas; y un ser vestido de “lámpara”.

La función dramática de estos personajes es dar cuenta que el amorío de Karen con Cristian era simple ficción. Estos personajes son los que quedan perturbados al llamado del Director de la obra.



Karen, una obra sobre la gordura.

Los Contadores Auditores

Fotografía: Rocío Hormazábal

3) Director: representación-presentación.

Felipe Olivares representa al director de la obra, siendo él mismo parte de la dirección de la obra; por esto hablamos de una presentación de un cuerpo. Sin embargo, su caracterización está diseñada. Las texturas de su ropa más los lentes crean un personaje de director que no es Felipe Olivares, por más que haya participado en el montaje de la obra Karen como parte de la compañía.



Karen, una obra sobre la gordura.

Los Contadores Auditores

Fotografía: Rocío Hormazábal

En resumen, el mecanismo de representación de los cuerpos en la obra *Karen*, una obra sobre la gordura es mimético, simbólico y presentacional. La misma dramaturgia de Juan Andrés Rivera hace que la obra se tense sobre sí misma para acabar en una reflexión. Esto se potencia con el diseño de vestuario-cuerpo, y no solo 'ropa'. La obra da cuenta que los autores tienen conciencia de que el cuerpo es moldeado por nuestros hábitos (como conductas reiterativas) y, a la vez, autocorregido por sí mismo, todo esto guiado por una normalización social. Según Foucault (1976), el cuerpo es moldeable, dócil y alterable. Esto comienza en el siglo XIX cuando se popularizan las escuelas, los psiquiátricos, las cárceles, los asilos, los hospitales. El fin de estos establecimientos es la producción, mediante la vigilancia, de sujetos reformados y útiles para la sociedad. Esta vigilancia es oculta, es omnipresente, y efectiva en cuanto logra normar las conductas. Se basa en la autodisciplina guiada por quienes ejercen el poder, por ejemplo, mediante los mass media. Actualmente se ven las estrictas normas sociales corporales, especialmente hacia las mujeres donde han de verse guapas, delgadas, sin 'imperfecciones' en la piel, depiladas, y esto es lo que el personaje de *Karen* no logra conseguir. Entonces, según la obra, ser como Britney Spears sería lo socialmente e idealmente correcto, pero aquello es ridículo e hilarante; por esto nos causa risa la representación visual del cuerpo ideal según Los Contadores Auditores. Por esto, *Karen*, una obra sobre la gordura, es una comedia que no habla de temas cómicos.

La gorda rosada que sueña con Britney, mientras que su hermana, también gorda, es agresiva y lesbiana. Esta dicotomía es representada visualmente y actoralmente de manera clara. *Karen* es una obra sobre la gordura, sobre la frustración y sobre la cuestión de género. Es una obra que mediante el sobresaliente uso los enfoques de representaciones visuales, logra hacer reír y reflexionar al mismo tiempo, dejando un leve dulzor cuando la obra acaba.

3.1.2 *Análisis de Barrio Alto (Acassuso)*

3.1.2 a) *Resumen de la obra.*

Esta obra es una adaptación del año 2013 de la obra teatral *Acassuso* de Rafael Spregelburd, que trata sobre la crisis en la educación. La adaptación chilena es explicada por una de las actrices que trabajó en el montaje:

“Esta obra sucede en el día a día de un colegio marginal de la zona poniente de Santiago, no se especifica, pero es una zona pobre, donde hay muchas familias y alumnos en vulnerabilidad económica y social que se ven en desmedro en relación a recursos y también se pone de manifiesto la escasa formación”, explicó Rivas, quien interpreta a una anciana educadora que se niega a jubilar porque su pensión es deprimente. Y agregó que “es una comedia ácida e irónica que no para en la crítica social”.

(Torres, 2013)

3.1.2 b) *Análisis de la visualidad del vestuario de la obra.*

En una entrevista personal realizada a Tomás Ahumada el 2014, el director y actor responde:

Barrio Alto *Acassuso* (sin Cía. determinada, basada en “*Acassuso*” de R. Spregelburd). Esta última, a pesar del estilo grotesco de la actuación, podría calzar dentro de la definición anterior. A través de la fábula, la obra plantea la sala de profesores de un colegio periférico de la ciudad de Sgto., donde las profesoras de dicho colegio, se reúnen a compartir sus anhelos y sus fracasos. El vestuario de esta obra (realizado por los diseñadores “Los Contadores Auditores”), se caracteriza por construir de manera hilarante y saturada a cada uno de los personajes presentes en ella. Sin embargo, me parece interesante que el vestuario se encuentre dentro de ese límite, ya no existen elementos simbólicos que estén fuera de la lógica propuesta por la situación. Uno reconoce que ese personaje (y su vestuario) son parte de un realismo que se encuentra distorsionado y torcido, pero que no deja de cobrar sentido o se manifiesta de manera simbólica dentro de la puesta en escena.

Los Contadores Auditores, en la entrevista para esta investigación, aclararon cómo trabajaron las representaciones visuales de las profesoras. Al igual que como lo hicieron con La Tía Carola, partieron de los estereotipos, pero no para usarlo, sino para descartarlos. Por ejemplo, no trabajaron con la idea de profesora con pelo recogido a modo de tomate y vestida de traje porque esa visión sería ochentera, de cuando ellos fueron al colegio; sino que se concentraron en cómo se visten y cómo son las profesoras de colegio actualmente y lo exageraron. Juan Andrés recalcó: “no construimos ningún vestuario”, toda la ropa fue comprada en Patronato, la feria, persas, etc. Esto es pensando dónde las profesoras se comprarían ropa, pensando en su nivel socio-económico, pensando cómo ellas en el ahora.

Es por esto que Los Contadores Auditores diferenciaron dos los tipos de concepciones de realismo, existe un realismo de estereotipos o ideas preconcebidas; otro que se basa en lo que uno ha visto/vivido.

La paleta de colores del grupo es marcada: cafés, palos rosas y azules. Esto es lo que crea un conjunto unido de personajes, un grupo definido que pertenece a cierta realidad y no a otra. Lo mismo sucede con las zapatillas y sandalias de cuero negro. Dividen y unifican grupos de personajes.



Barrio Alto (Acassuso)
 Los Contadores Auditores
 Cortesía, Los Contadores Auditores.



Barrio Alto (Acassuso)
Los Contadores Auditores
Cortesía, Los Contadores Auditores.

3.1.3 Las representaciones visuales en La Tía Carola

3.1.3. a) Resumen de la obra

La Tía Carola es una sátira política escrita, diseñada y dirigida por Los Contadores Auditores. Trata de una profesora suplente, la tía Carola, frente un aula de kínder ABC1 con niños superdotados, el resto de los personajes. La acción dramática comienza cuando la pequeña Camila Edwards tiene una visión del monstruo de las galletas quien le advierte que hay alguien que no es lo que dice ser, hay un impostor en clases. Entonces, con una nueva profesora con comportamientos extraños, Camila comienza a sospechar de ella. Los alumnos piden a la Tía Paty, quien se ausentó ese día.

Luego de muchos intentos de calmar a los niños, aparece la Tía Paty con lo cual se revela el ardid tras el exclusivo jardín infantil: las mejores ideas de los niños eran puestas en marcha como soluciones de Estado. Por ejemplo, el rescate de los 33 mineros o las campañas políticas de la UDI.

Es por esto, y muchos hilarantes diálogos y cantos, que esta obra es considerada una comedia negra. Y, por lo tanto, aunque lo parezca, no es una obra para niños.

3.1.3 b) Análisis de la visualidad del vestuario de la obra.

Las representaciones visuales de los personajes en esta obra, nuevamente es una mezcla entre lo mimético (tía Carola) y lo simbólico (el resto de personajes). Esta dicotomía hace diferenciar los grupos de personajes en edad y clase social. Los estudiantes son caricaturas de niños, como, por ejemplo, Ramirito Cox quien se cree Spiderman o Pascual Echeverría quien no habla pero usa orejas de Mickey Mouse. Pero son caricaturas, más allá de la referencia directa a ellas, sino porque exageran los rasgos visuales en la caracterización de los personajes. Los actores son adultos pero el resultado de la caracterización y de la actuación es que, sin caer en los lugares comunes, logran representar a niños.

En una entrevista a Los Contadores Auditores, ellos nos recuerdan a un personaje femenino de la obra La Tía Carola que era interpretado por un hombre: la tía Paty. Un actor representaba a la amada tía Paty, lo que hacía es que el personaje fuera sumamente extraño y grotesco. Este personaje era quien filtraba las ideas de los niños a la política chilena.

Sobre el método de creación, ellos utilizan los estereotipos populares para crear, junto con imágenes particulares; pero, sobre todo, desde sus propias miradas.

3.2.- Lo simbólico en lo mimético.

A partir del análisis visual de tres obras de Los Contadores Auditores, podemos concluir que el método de representación visual sigue un patrón definido para los diseñadores teatrales. Que si bien, los niveles de representacionales varían (obras más visualmente miméticas que otra), las herramientas para el diseño del cuerpo del personaje prevalecen.

Entre estas herramientas están la paleta de colores, las similitudes de formas y/o prendas entre personajes, la exageración de los estereotipos.

Lo que el diseñador o un actor presenta para el diseño del cuerpo de un personaje y lo que finalmente se ve en el escenario puede variar. Esto se debe a que el cuerpo diseñado para una obra teatral es producto de un proceso donde diversos factores intervienen. Loreto Monsalve nos explica cómo llega a una propuesta de un vestuario teatral que represente visualmente lo que la obra necesita. Lo que hace primeramente es leer el texto (si existe), luego consulta la opinión del director sobre conceptos u orientaciones visuales. Posterior a esto, se fija en la fisionomía del actor, para luego dialogar con él sobre su personaje. Una vez recogida esta información, se puede comenzar el proceso de diseño, el cual se alimenta del bagaje cultural y su opinión sobre la obra, o el personaje.

Aquí nos da una lista de factores externos que interfieren:

- | | | |
|----|-------------------------|-------------------------------|
| 1) | El texto | |
| 2) | La opinión del director | Bagaje cultural del diseñador |
| 3) | La fisionomía del actor | + |
| 4) | La opinión del actor | Opinión del diseñador |

El esquema muestra cómo transversalmente el bagaje cultural del diseñador y su visión es transversal a todo los otros factores que modifican (enriquecen) la propuesta. También nos cuenta de la importancia de los referentes pero con precaución, ya que hemos de tener cuidado de cargar excesivamente de signos que pudieran confundir al espectador.

Es por esto los vestuarios con tendencia hacia lo simbólico, poseen pequeños signos que en su conjunto crean una representación visual de los conceptos que se trabajan. Es por esto que es complejo diseñar, ya que requiere una habilidad de síntesis de los conceptos y las formas.

Las estrategias para llegar a la representación visual para una obra de teatro son muchas, pero Catalina Devia (entrevista personal, 2014), diseñadora teatral, nos resume en dos tipos clave:

1) Para una representación visual de enfoque mimético.

Son estrategias distintas podría decir, una si uno se enfrenta a una obra “realista” donde el vestuario es contemporáneo y uno debe reconocer ese personaje. Mi ejercicio es observar mucho, salir, caminar por la calle, buscando a esa persona, sacar fotografías, y realizar el tránsito de esa persona para comprar ropa, recrear su día. ¿Dónde compraría, en Corona si es un empleado público? ¿O compraría su ropa su mujer para él? Si es un punk, ¿se vestiría en el Eurocentro? ¿Los punks ya no se visten ahí, pero si este punk es de Valparaíso, cómo consigue su ropa?” (Devia, 2014)

2) Para una presentación simbólica.

Otra si uno realiza una obra de danza por ejemplo, donde la movilidad del cuerpo, la comodidad del bailarín mandan, y la visión de ese vestuario es más abstracta, ahí la búsqueda es de materiales que permitan esa movilidad, mezcla de materiales, colores, etc. (Devia, 2014)

Podemos concluir que los diferentes niveles de simbolismo o imitación en las representaciones visuales también sirven al diseñador como una herramienta de separación de grupos de personajes, de niveles de realidad o partes de una historia. El dinamismo que se da al cambiar, a través del vestuario, el estado de realidad presente en una obra puede resultar muy útil ya que es de fácil lectura para el espectador. Juan Andrés Rivera aclara que el vestuario no debe estar sólo en relación a su personaje sino también al contexto, la época, la propuesta del director y la propuesta estética general. Debe ir de la mano de una visualidad - discursividad global. Felipe Olivares añade que los vestuarios, además, tienen que tener relación entre sí.

Todo lo anterior nos demuestra la existencia de, por lo menos, tres tipos de enfoques de representaciones visuales para la creación de un personaje en el teatro chileno.



Diseño de Vestuario para *The Constant Prince*, 1915.
 Elena Ampelogova
 St. Petersburg State Museum of Theatre and Music.

Conclusiones

Durante la investigación sobre cómo se representa y se crea visualmente el cuerpo en la escena contemporánea, confluyeron distintas áreas del campo teatral tales como la semiología, el arte del diseño de vestuario escénico y la historia del vestuario; con el propósito de responder la pregunta inicial: ¿cuáles pueden ser los puntos de partida de los diversos enfoques creativos en el diseño del cuerpo en escena?

Para determinar esto, se analizaron y describieron los funcionamientos tres tipos de enfoques de representación visual presentes en una compañía de teatro, cuyos directores son diseñadores teatrales, en la escena Chilena, y en el extranjero de la mano de dos creadores escénicos de vanguardia como un fenómeno recurrente. Por consiguiente, se relacionaron estos enfoques con el modo de representar visualmente el cuerpo en la escena contemporánea.

Los enfoques estudiados fueron:

- Enfoque de representación visual mimético.
- Enfoque de representación visual simbólico.
- Enfoque de representación visual simbólico-abstracto.

El objetivo de la investigación era demostrar la existencia de estos enfoques, lo cual se logró al analizar los trabajos de Robert Wilson, Romeo Castellucci y la compañía teatral Los Contadores Auditores.

Se constató que el trabajo de Robert (Bob) Wilson se escapa de lo mimético mediante la observación y por una declaración del propio director, que señala: “Odio el naturalismo” (Wilson, 2011). Bob Wilson trabaja con un enfoque de representación visual simbólico-abstracto, ya que no imita la realidad cotidiana sino que crea una realidad dentro de la escena. Castellucci, por otro lado, crea una realidad presente sin imitarla. Por lo tanto, su enfoque de trabajo en cuanto a representación visual de los cuerpos va desde lo mimético hacia lo simbólico-abstracto.

En Chile, se analizaron tres obras de la compañía teatral Los Contadores Auditores, ésta se eligió debido al tipo de lenguaje visual que se utiliza. Se determinó que para su obra teatral Karen se utilizaron los tres tipos de enfoques de representación visual de los cuerpos para diferenciar los diferentes niveles de realidad que la dramaturgia plantea. También, en la obra Barrio Alto (Acassuso), se utilizó un tipo de representación mimética, mientras que en la obra La Tía Carola, se usó el enfoque simbólico.

También se hizo alusión a la escena visual contemporánea por medio del modo de representar visualmente el cuerpo dentro de la película *Mad Max: Road Fury* (2015). Se concluyó que los cuerpos y el universo que se plantea fueron representados con un enfoque simbólico ya que una vez entendiendo los códigos socio-visuales (grupos de personajes y relaciones de poder), se puede decodificar con facilidad la visualidad, a pesar de no ser una imitación de la realidad cotidiana.

Por lo anterior, se observa que sí existen estos enfoques de representaciones visuales pero que además, funcionan como límites de la representación del cuerpo en la escena. Esto se puede observar porque:

1- El Enfoque de representación visual mimético no puede ser superado por lo que imita, ya que si lo hace dejaría de ser una representación y pasaría a convertirse en una presentación del cuerpo. (Ejemplo de Romeo Castellucci)

2- El Enfoque de representación visual simbólico-abstracto, que es una extensión del enfoque simbólico, no puede abstraer un cuerpo humano al máximo, por cuanto dejaría de ser un cuerpo, y, por ende, una representación del cuerpo en la escena. (Ejemplo de Robert Wilson)

Al mismo tiempo, se concluyó que el uso de los enfoques de representaciones visuales es flexible, y que pueden coexistir creando diferentes niveles de realidad en la puesta en escena (Análisis de Los Contadores Auditores). Y que la elección del enfoque de representación, determina la visualidad de los cuerpos, entre otras cosas (ejemplo *Mad Max*).

Respecto a los modos de creación de diseño de cuerpos para la escena contemporánea, se propuso la existencia de una relación del tipo de enfoque de representación visual con un proceso creativo; pero con unas constantes básicas en los tipos de enfoques: que sean patentes las coordenadas de diseño (que el creador decida) y la individualidad del personaje (si fuera necesario). Éstas constantes entregan información al espectador sobre la realidad externa e interna del personaje. Por ejemplo, los personajes del Ballet Tríadico, a pesar del nivel de abstracción se pueden categorizar por femenino o masculino, que es una coordenada de diseño.

Se concluyó entonces que:

1) El enfoque mimético de representación visual de los cuerpos imita los códigos sociales de un tiempo y lugar determinado.

2) El enfoque simbólico de representación visual de los cuerpos, interpreta los códigos sociales de un tiempo y lugar determinado.

3) El enfoque simbólico-abstracto de representación visual de los cuerpos, crea los códigos sociales de un tiempo y lugar determinado.

Dependiendo del proyecto escénico se decide de manera tácita el enfoque de representación visual del cuerpo. De esta manera, se puede escoger los signos que se quieren imitar, interpretar o crear desde la realidad cotidiana.

Ante la pregunta: ¿cuáles pueden ser los puntos de partida de los diversos enfoques creativos en el diseño del cuerpo en escena? Se aprecia que no existe una respuesta única para esta problemática, pues dependerá del tipo de enfoque de representación visual que se decida para una obra determinada. Sin embargo, se suele comenzar con el real cotidiano, observando para posteriormente imitar, interpretar o crear una nueva realidad que diste de la cotidiana. Teniendo presentes las coordenadas de diseño y la individualidad del personaje, la elección de los signos finalmente construirá el vestuario escénico que represente al cuerpo visualmente en la escena contemporánea.

Bibliografía Consultada

- Barry, L. (2010). 50 teorías filosóficas (C. R. Fischer, Trans.). In D. N. C. Nicola (Ed.), 50 teorías filosóficas (pp. 56). Barcelona: Arts Blume, SL.

- Barthes, R. (2002). Mitologías (M. Soler Ed.). DF, México: Siglo XXI editores, S.A de CV.

- Barthes R. (1993) Semántica del Objeto. En: Roland Barthes (Eds.), La aventura semiológica (2da Ed.) Barcelona: Paidós Communication.

- Baudrillard, J. (2011). El objeto de consumo. En P. Croci & A. Vitale (Eds.), Los cuerpos dóciles. Buenos Aires: La Marca.

- Beavan, J. (2015) “Mad Max: Fury Road” costume designer Jenny Beavan/Interviewer: Tailor. Hello, Tailor.

- Benjamin, W. (2011). Parodia de un cadáver colorido. En P. Croci & A. Vitale (Eds.), Los cuerpos dóciles (pp. 37). Buenos Aires: La Marca.

- Bertotto, M. J. (2011). Diseño y Cine. En P. Croci & A. Vitale (Eds.), Los cuerpos dóciles (pp. 112). Buenos Aires: La Marca.

- Boff, L., & Muraro, R. (2004). Lo femenino y lo masculino. Madrid: Trotta, S.A.

- Borges, A. (2011). Dramaturgia Corporal. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Bourdieu, P. (2011). El cuerpo social. En P. Croci & A. Vitale (Eds.), Los cuerpos dóciles (pp. 176). Buenos Aires: La Marca.

- Castelucci, R. (2008) Romeo Castelucci: “El teatro no es mi casa soy y me siento extranjero.”/Entrevistador: P. Caruana. Recuperado de: <http://www.tea-tron.com/pablo-caruana/blog/2011/02/11/romeo-castellucci-el-teatro-no-es-mi-casa-soy-y-me-siento-extranjero/>

- Descartes, R. (2011). Meditaciones Metafísicas. (2011 ed). España: Alianza.

- Entwistle, J. (2002). El cuerpo y la moda. Barcelona: Paidós.

- Escalona, M. J. (2005). Análisis comparativo a las metodologías de creación y producción de los diseñadores teatrales en los distintos formatos en Chile. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

- Farthing, S. (2010). Arte, toda la historia. Santiago: contrapunto.

- Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. México: Ediciones siglo XXI.

- González H. & Marquina I. (2007) Representación y mimesis. Recuperado de: <http://www.psicolatina.org/09/representacion.html>

- González, J. (2013). Cuadernos de Iconografía. Recuperado de: Fundación Universitaria Española website: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1111.htm>

- Heller, E. (2008). *Psicología del Color*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

- Héctor Levy-Daniel. (2010). *Edwards Gordon Craig: La supermarioneta en contra del actor*. Disponible en: <http://cartografos.blogspot.com/2010/02/edward-gordon-craig-la-supermarioneta.html>

- Hernández, M. (1985). *Historia universal de la danza*. La Habana, Cuba: Pueblo y la Educación.

- Infante, M. (2007). *Entrenando para ser transparentes, el cuerpo en los métodos de entrenamiento para actores desarrollado por Stanislavski, Grotowski y Bakatsaki*. . (Master de Investigación en Análisis Cultural), Universidad de Ámsterdam, [Santiago]: Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo* (P. Mahler, Trans.). Buenos Aires: La nueva visión.

- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío* (M. P. Joane Vinyoli, Trans.). Barcelona: Anagrama.

- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

- Maxine, D. C. (2011). In P. Croci & A. Vitale (Eds.), *Los cuerpos dóciles* (pp. 37). Buenos Aires, Argentina: La marca.

- Medellín, A. (2010). La danza del doble, aproximaciones al ballet tríadico de Oskar Schlemmer. pp 14. Recuperado de La historia del traje website: <http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/HTML/articulos/Danzadeldoble.pdf>

- Mejías, I. (2005). El cuerpo post-humano: En el arte y la cultura contemporánea. DF, México: ENAP-UMAN.

- Meyerhold, V. (1998). El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral. E. Ceballos (Ed.), (pp. 225). D.F México: Gaceta.

- Meyerhold, V. (1998). Meyerhold: Textos teóricos (pp. 49). J. A. Hormigón (Ed.) Madrid: Asociación de directores de escena de España.

- Morales, A. (2015). La representación artística. Arte y Sociedad. Clase de Arte y Sociedad. Arte. Universidad de Chile. Chile.

- Morales, M. et al. (1998). L'”Impromptu”: Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Molière, Giradoux, Ionesco, Cocteau). In D. O. Teresa García-Sabell, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García (Ed.), LES CHEMINS DU TEXTE Universidad de Castilla-La Mancha.

- Nonaka, I., & Takeushi, H. (1995) La organización creadora de conocimiento. Edición en español de 1999. Oxford University Press

- OMS, (2015) recuperado de: www.who.int/topics/gender/es/

- Otaegui, D., & Yáñez, M. (2005). Herencias teatrales contemporáneas en el teatro chileno. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Pavis, P. (1984). Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, España: PAIDOS IBERICO
- Ray, J. (2013). The evolution of the swim suit (Guillaume Hanique ed.): QIdeas.com.
- Redondo, R. (1991). Un extraño fenómeno perceptivo: La sinestesia. RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos.
- Saltzman, A. (2004). El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez, J. A. (1999). La escena moderna. Madrid: Akal.
- Sánchez, J. A. (2002). Dramaturgia de la imagen. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schlemmer, O. (2014). Class of Oskar Schlemmer. Disponible en: http://bauhaus-online.de/en/pdf/atlas/das-bauhaus/lehre/bauhaus-online_unterricht-oskar-schlemmer.pdf (consultado en marzo de 2014)
- Schlemmer, O. (1999). El hombre y la figura artística. En J. Sánchez (Ed.) La escena moderna. España: Akal.

- Stanislavski, K. (2007). En M. Infante (Ed.), *Entrenando para ser transparentes, el cuerpo en los métodos de entrenamiento para actores desarrollado por Stanislavski, Grotowski y Bakatsaki*. Universidad de Ámsterdam, [Santiago]: Gobierno de Chile, Consejo Nacional de las Artes.

- Sterlarc, & Dery, M. (2011). *Velocidad de escape*. En A. Borges (Ed.), *Dramaturgia corporal* (pp. 55). Madrid: Siruela.

- Torres, D. (2013). Obra “Barrio Alto (Acassuso)” sorprende con ácida crítica al sistema educacional chileno. *Diario Uchile*.

- UC. (2015). *Glosario Pontificia Universidad Católica de Chile*. Recuperado en Julio 2015, desde http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Mimesis

- Uberfeld, A. (2004) En: *Historias Paralelas*. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

- Valiente, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson, Robert Wilson en el ámbito y la vanguardia escénica del arte contemporánea*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Valenzuela, S. (2004). *Historias Paralelas*. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

- Villegas, J. (2004). En S. Valenzuela (Ed.), *Historias Paralelas* (pp. 33).

- Warr, T., & Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon Press Limited.

-Wilson, B. (2011) Bob Wilson: “Odio el naturalismo en la ópera”/Entrevistador:
D. Verdú. El país.com, España. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/26/actualidad/1319580012_850215.html

ANEXO 1: Reflexiones en torno a la representación visual del poder y la cuestión de género: siluetas de épocas.

Por: Sofía Acevedo, 2013.

La moda y los modos de vestir son un reflejo de las condiciones de las relaciones de poder en la sociedad. El atuendo muestra quién tiene derechos y libertades, quien es extranjero, quien posee riquezas o quien pasa necesidades. Es decir, crea una diferenciación entre las clases acomodadas y las bajas. Es por esto que cuando una moda se hace asequible para las clases medias, entonces la moda se renueva para volver a ser inalcanzable por algún tiempo a las clases bajas. Debido a lo anterior, se toma en cuenta la silueta misma de la época y se retrasa algunos años si es que los personajes no son de clase acomodada o de zona rural, ya que existe un constante desfase. A continuación se hará un breve repaso a algunas siluetas, tanto femeninas como masculinas, para entender que el uso social del atuendo de diversos contextos históricos.

En el románico, una etapa del medioevo europeo, las siluetas, en cuanto a volumen y forma eran similares tanto para los hombres como las mujeres. En ambos géneros la utilización de abundantes capas de tela drapeada era común. Sólo el largo de las faldas los identificaba, no los colores, no armazones especiales. Cerca del gótico, comenzó la diferenciación de género más notoria ya que las representaciones visuales de lo femenino cambiaron y existe una correlación interesante. Por ejemplo, pensemos en la imagen de María, la madre de Jesús. En el románico era una mujer fuerte, una justiciera que llevaría a cabo el juicio divino. Sin embargo, en el gótico esta misma mujer se ve debilitada, reducida a la imágenes de la pietá, o en su rol maternal, sufriente o ingenua. La mujer en el románico era reconocida, jugaba un papel activo en las cruzadas o en las abadías, traduciendo y componiendo versos a la par que los hombres. Hubo un cambio, en este sentido, lo mismo que las siluetas. Al cambiar la posición social de la mujer europea, cerca de la época gótica, se modificó su silueta.

Con la creación de las monarquías autoritarias, como la de España, comenzó un lenguaje del vestir para diferenciar a simple vista a las distintas clases sociales. Por ejemplo, en 1258, solo el rey podía vestir el color escarlata en ciertas prendas como la capa aguadera, que era una Capa de tela muy tupida, probablemente impermeable de tela; se prohibió a funcionarios reales usar ese color en la casa del rey y de la reina (González, 2013) .De a poco un código implícito de conducta que altera la forma de mover el cuerpo. Las danzas de salón de Italia en los siglos XIII-XIV tendrán como características la utilización de movimientos suaves, lentos, medidos y normados. No se salta, se baila caminando, en pareja, tomados de la mano. No hay movimientos bruscos ya que serían imposibles debido a los atuendos pesados de la época. (Hernández, 1985)

Siglos más tarde, en el barroco, en cuanto a género, tanto en lo masculino y en lo femenino se acostumbraba la opulencia en las cortes del siglo XVI-XVII. Las gorgueras, el maquillaje, los miriñaques y guardainfantes estaban en todo su esplendor en esta época. El uso de enca-

jes, de joyas y maquillaje iguala a los géneros; lo que los diferencia es la capacidad de realizar movimientos con naturalidad. Por ejemplo, la moda española de la época se caracterizaba por la severidad y rigidez de los atuendos femeninos, por ejemplo, con cuellos en forma de abanico sujetos con alambres; en cambio, en los hombres se aceptaban cuellos flexibles y caídos. Respecto a las clases sociales, el afán de verse bien o andar bien vestido fue tal que las restricciones al vestir no fueron tomadas en cuenta en Francia. Durante Luis XIII todo el mundo iba igualmente vestido. Esto conllevó a que los hombres se esforzaran para ser superiores en elegancia con trajes de terciopelo, cuellos perfumados, medias de seda, etc. Los elegantes- señala el libro- competían con las damas en propagar la moda.

Lo femenino y lo masculino se puede ver ya a simple vista en el período del Imperio y la Regencia. Desde distinto largo de corte de la cintura, las telas eran diferentes, los colores y las maneras. En los años cercanos a la Revolución Francesa, para diferenciar una vieja época con la naciente (o los burgueses intelectuales con los del antiguo régimen), se adoptó un nuevo estilo: el neoclasicismo. El estilo de María Antonieta ya no era la moda en Francia, por las implicaciones políticas y económicas. Por ejemplo, los elevados impuestos a los polvos para pelucas hicieron que fuera cayendo en desuso propiciando así el uso del pelo natural, por lo menos en las mujeres, y siluetas naturales. Aparece el corte imperio (la cintura marcada bajo los pechos) en finas gasas blancas emulando las estatuas romanas que en aquella época comenzaban a investigarse. Estos atuendos delgados y livianos trajeron como consecuencia muchas enfermedades porque se usaban hasta en países nórdicos o donde los inviernos son especialmente crudos. Lo mismo por el uso del corsé que impedía respirar correctamente a las féminas del pasado, causando en algunas, desmayos, palidez, y debilidad. Los atuendos masculinos ya no se hacían de las finas sedas de antaño, sino de materiales de los hombres de campo. La silueta femenina se separa de la masculina, aparece el pantalón hasta los tobillos heredero de los sans-culottes de la revolución, el frac reemplaza a la chaqueta, el chaleco a la chupa. El hombre abrigado versus a la mujer en traje de muselina, libre pero limitada, enfermiza y delicada.

Ya en 1830 el miriñaque volvió a popularizarse, la silueta grecorromana, pasó a la historia por el momento. Esto fue debido al espíritu de clase dominante luego de la revolución, a la clase que surgió: La burguesía.

La silueta barroca y/o rococó estaba asociada al régimen monárquico, al ocurrir la revolución y borrar la nobleza se optó por una silueta que representara visualmente al nuevo imperio napoleónico que emergió después. Esta silueta es la Imperio y la silueta Directorio; no obstante, la burguesía en su ansía de imitar el esplendor- en cierta medida- de los vestidos del antiguo régimen de la nobleza y sobresalir del resto volvieron a las enaguas voluminosas y miriñaques. En cuanto al atuendo femenino, su cintura bajó y reapareció el corsé en los años '30 de este siglo. Cerca del 1850 volvió a usarse con todo el auge la crinolina o miriñaque. Máxime du Camp escribió una historia que ilustra el espíritu de la modernidad que desea lo nuevo, necesita el avance, el progreso. El 4 de octubre de 1856, el Gimnasio de París, presentó una línea nueva titulada: Les toilettes tapageuses. Ésta consistía en una falda hecha a propósito y de

manera satírica de forma cónica -casi ridícula- para una obra teatral. Al día siguiente, veinte damas lo habían pedido y en ocho días después ya existía un modelo en el que las dimensiones del original se habían duplicado (Du Camps, 2011).

Las razones del cambio de silueta siguen siendo representacionales: Fue solo cuando se masificó la silueta acampanada y ya no era posible distinguir una dama de una prostituta cuando se cambió la forma al llamado Polizón. Este trasero falso impedía a la mujer el sentarse, era lo opuesto al miriñaque. Se le permitió caminar con facilidad y no poder sentarse cómodamente. Los sastres eran hombres, ellos regían la moda según las directrices de la gente con poder. Si bien existieron modistas como Rose Butin fue quien confeccionó algunas prendas a María Antonieta, las mujeres, en su mayoría, fueron apartadas del ejercicio de coser. Los hombres, a través de los modistas, eran quienes decidían y poseían el control.

Dentro de un mismo siglo, la moda cambió sustancialmente debido a los progresos tecnológicos como la creación de la máquina de coser. Así inventaban nuevas aplicaciones o costuras, se iba ampliando los tipos de diseño y formas al cuerpo. Sin embargo, las premisas para este estallido de creatividad eran las mismas: la mujer es un ornamento, aún está recluida al corsé y las crinolin. Pero un dato interesante, los hombres también usaron corsé en esta época y poseen una silueta particular. Sin embargo, siguen siendo los funcionales, los que tienen derecho a poseer, y los que tienen derecho a pensar. Sobre todo en los siglos XVIII-XIX, en plena revolución industrial.

El cambio fundamental ocurrió en el siglo XX luego de la primera guerra mundial, cuando el rol de la mujer en la sociedad cambió y pudo dar cabida a una modista como Coco Chanel que aligeró el cuerpo de la mujer como moda. Ha habido siluetas interesantes en el siglo recién pasado, como por ejemplo el de los años '50 que volvía a feminizar a la mujer. Las faldas y el delantal típico de post-guerra en la dueña de casa en el sueño americano. Los '60 se inicia definitivamente la liberación de la mujer, en el ámbito sexual, de moda, y social... pensemos en las minifaldas que hace tan solo 40 años atrás hubieran sido inimaginables. Los '80 posee la forma de un trapecio invertido, ensanchando los hombros para darle fuerza y solidez al cuerpo. Se masculiniza a la mujer trabajadora, con un traje similar al del hombre pero con falda y tacón, lo que aún la hace frágil e inestable. Hoy por hoy, las normas sociales de lo que es femenino y masculino se han ido difuminando lentamente, debido a la emergencia de las minorías étnicas, sexuales, sociales. Aún hoy el cuerpo se usa para diferenciar a un pobre de un rico, de una persona peligrosa, de quien no lo es, inclusive la fe que profesa una persona, o su etnia de origen, solo por su cuerpo, postura y vestimenta.

Anexo 2: Entrevistas

Objetivo de las entrevistas

Conocer, de manera general, tipos de enfoques creativos del cuerpo en escena dentro de un universo artístico compuesto por: directores teatrales, diseñadores teatrales y actores.

Criterio

Las entrevistas serán estructuradas, es decir, que a todos los consultados se le hará preguntas similares.

La entrevista se dividirá en dos partes: la primera, con preguntas generales de los temas expuestos en la memoria; y la segunda, respecto a trabajos personales de los entrevistados.

Selección de Entrevistados

- Debido a su trayectoria y a que tienen una línea definida de autoría teatral.
- Guarden relación con el diseño escénico.

Entrevistados

- Sergio Valenzuela, diseñador teatral.
- Tomás Ahumada, actor y director.
- Los Contadores Auditores, compañía teatral.
- Catalina Devia, diseñadora teatral.

Entrevistado: Sergio Valenzuela.

Fecha: Enero 2014

1) *¿Cree usted que es necesario el vínculo entre la corporalidad del actor y el diseñador teatral para generar una propuesta interesante?*

Corporalidad... supongo que refiere al uso del cuerpo y sus capacidades (energéticas, intelectuales, emocionales, etc.) como cuerpo por en sí mismo. Creo importante diferenciar entre estudiantes, graduados que no trabajan en estos ámbitos y profesionales con trabajo esporádico o permanente en artes escénicas, ya que todos tienen diferentes formaciones y niveles de competencias o habilidades, es necesario quizás entender se vinculan de diferente manera con el trabajo, as u vez, con la creación o los procesos. Si dejamos de lado estas posibles diferencias de abordaje y pensamos que todos tienen más o menos las mismas herramientas obtenidas por su formación y trabajo, podemos pensar que es imposible eliminar el cuerpo dentro de esta relación. El diseñador diseña para un cuerpo y el actor trabaja con su cuerpo. Diseñar el resolver un problema, actuar es realizar una acción... un acto. Hacer una propuesta interesante o no, quizás no implica que cada uno cumpla su rol desde su formación y sus he-

rramientas, quizás todos en conjunto resuelven o comparten una pregunta como artistas con una audiencia. Dependiendo de qué propuesta, se comprenderán en el proceso los roles que va adoptando cada uno en el camino, y quizás, el actor diseña con su cuerpo y el diseñador actúa con sus ideas. [sic]

2) *¿Delimitaría el trabajo del diseñador vestuario escénico en torno al cuerpo del actor? (la subjetividad del actor, lo que pide la obra, lo que el director diga)*

Depende absolutamente del proyecto. En su origen el diseñador de vestuario es un artista, de las artes aplicadas. El arte en general no se limita al cuerpo, el arte aborda todos los caminos posibles para crear. El artista vinculados a las artes escénicas, tiene una aproximación diferente... su campo está vinculado al tiempo-espacio y se comparten en vivo, únicas e irrepetibles, imperfectas... humanas. Los límites de sus trabajos inscriben dentro de sus propias capacidades creativas puestas en tensión con el proyecto o propuesta a generar en conjunto.

3) *¿Ha encontrado un ejemplo importante de realismo stanislavskiano en vestuario escénico dentro del Teatro Chileno?*

Creo que hay muy pocas referencias sobre este estilo más allá de los libros o interpretaciones, que solo ha permanecido y conservado en algunos países como parte de la historia del teatro de fines del siglo XIX y principio del siglo XX. Conozco solo personas que han tomado como referencia los estudios y técnicas para versionarlas bajo sus propias ideas. No creo que exista un representante de este estilo en el teatro chileno, solo algunos desarrollos en cine y televisión.

4) *De ser no, ¿qué estrategia utilizaría para acercar al público a un lenguaje visual más complejo?*

No creo que exista una manera “anti naturalista de actuar”, ya que todo cuerpo es natural, incluso lo artificial en él, en su composición molecular es conocido. No se conocen aún más componentes de los que conocemos, lo interesante algunas veces es saber la enorme cantidad de diferentes moléculas de agua que existen, entendiendo el cuerpo humano como un gran porcentaje de estas moléculas.

Si la pregunta hace referencia al naturalismo, nunca existió en Chile (no existió un periodo naturalista en el teatro chileno, a diferencia de la pintura), solo hay referencias de algo copiado de algunas personas que tuvieron ciertas ideas vistas o leídas del extranjero europeo y Estados Unidos. Si alguien ha sido importante en vestuario en el teatro chileno destaca los trabajos del diseñador belga Herbert Jonkers, inspirado en los diseñadores de moda de los años 70s, 80s y 90s que recuperaron y readaptaron las vanguardias del siglo XX. [sic]

Preguntas Personales

1) *Dentro de una amplia gama de teatristas tales como K. Stanislavski, V. Meyerhold, P. Brook, A. Artaud o E. Barba; en su trabajo, ¿qué tipo de enteramiento corporal conoce?, ¿cuál le parece más cercano a su trabajo?*

Creo que mi trabajo corporal es una versión personal que aplica diferentes referentes entrenados especialmente en danza contemporánea y técnicas orientales (artes marciales, Astana yoga y aikido, entre otras). Todo el trabajo actoral vinculado al cuerpo está relacionado con la improvisación y sistemas de composición en tiempo real del teatro postmoderno hasta ahora versionado desde mi punto de vista personal, ya que no tuve una formación formal sobre estas técnicas, si es que se pueden llamar así. Mi formación ha sido a base de sistemas de colaboración con otros, generando intercambio de metodologías y su aplicación. Si hay claras referencias al arte de acción o performance en mi trabajo, que como termino, podríamos decir que es el ámbito más indefinible de las artes por su propio estado de detección, mutación y transformación constante, del que a mi manera de ver, no es una disciplina. Todos las referencias propuestas en la pregunta fueron absorbidas y desarrolladas o re versionadas en la actualidad desapareciendo como técnicas puras. A diferencia del ballet o técnicas de danza moderna que aún se pueden observar cercanas a como fueron en su versión original. El método de escuelas como Actor Studio intentan conservar técnicas aplicadas a apuntes y versiones trasladadas de maestro en maestro durante un siglo. Técnicas contemporáneas a este método, se pueden observar en el mismo nivel de traspaso de información, maestros instruyendo según su propia versión sobre estas ideas que organizar y forman un cuerpo. [sic]

2) *¿Cuál es su método de trabajo para crear el cuerpo para un personaje?*

No trabajo con personajes, mis creaciones de teatro son interpretadas por personas, actores o no, que cumplen un rol dentro de una experiencia escénica. Quizás las acciones que realizan podrían ser identificadas con un personaje, si es así, desarrollo métodos de resistencia y sistemas de composición basados en como componer en vivo esas acciones y generar un contexto para ser leídas o descontextualizarlas para movilizarlas hacia otro sentido de lectura por parte de la audiencia que observa, percibe e incluso algunas veces participa.

3) *¿Cómo describiría su método de trabajo para relacionar el (su) cuerpo en escena con la visualidad general que se pretende de la obra?*

Mi trabajo está publicado con el nombre “composición asociativa con un objetivo único/ o múltiple – que puede ser fijo o móvil”. Si lo relaciono con la visualidad es un método que está bajo los conceptos de “Efecto/Afecto – Contexto, Eficiencia, hacer sentido + factor a tractor”. Visualidad para mi es tiempo, ya que es la composición de ese tiempo es la que genera una reflexión sobre lo que se vive en escena. Te recomiendo revisar las publicaciones de estos artículos bajo el nombre de “Detalles de un exhibicionismo” U de Chile 2009 y “Efecto/Afecto, presentación de un modelo de análisis” PUC 2012.

4) *¿Ha trabajado en obras que planteen problemáticas como modificaciones de género u otras alteraciones en el (su) cuerpo? ¿cómo fue abordado?*

Ha sido parte importante de mi trabajo especialmente dentro de lo identitario. En cómo generar una identidad o como percibir un cuerpo como un objeto, un sexo, un organismo, una imagen en movimiento, un ser humano con biografía, un disfraz, una fantasía, un referente. Cada trabajo tiene un método especial, por ende, cada trabajo es completamente diferente en sus procesos. Se genera una metodología nueva para abordar una idea.

5) *¿Siente que su formación académica moldeó una forma específica de relacionarse con el cuerpo y el diseño teatral?*

Mi formación aún no ha terminado y creo que seguiré en formación durante un tiempo más, ojala toda mi vida. Mi formación en arte, en diseño teatral, en danza y ahora en arte ciencia. Han sido herramientas e información de cómo abordar la creación de diferentes perspectivas, comprendiendo en estos momentos la investigación, como un proceso de laboratorio de ideas. Donde el performance es un experimento a observar desde múltiples disciplinas.

Entrevistado: Tomás Ahumada.

Fecha: Febrero 2014

1) *¿Cree Ud. que es necesario el vínculo entre el actor y el diseñador teatral para generar una propuesta?*

Sí. Creo que es necesario en lo que tiene que ver con la construcción de un personaje, así también cómo el actor se relaciona con la composición en el espacio. En este caso, el director funciona como mediador de ambas partes, ya que ambos elementos proponen desde herramientas diferentes para la creación.

Por lo que, al unir dichos elementos; se genera una comunión, entre diseño y cuerpo "teatral". De esta forma, para crear una buena composición del espacio, se necesita también una buena calidad lumínica, puesto que así, se completa el trabajo, ayudando a los cuerpos con los distintos matices lumínicos, que son a su vez un complemento a la hora de unificar dichos trabajos (actor-diseñador).

2) *¿Delimitaría el trabajo del diseñador vestuario escénico torno al actor? ¿Cree Ud. que existen otros factores, además, del cuerpo del actor para la creación de un personaje?*

Creo que es el diseñador quien debe determinar esa decisión de acuerdo a su propia metodología. Además del cuerpo del actor, existe el imaginario y los referentes del mismo.

El lenguaje que se utiliza en “ese” determinado montaje; y las ideas que sin duda van surgiendo a través del conjunto de propuestas, tanto actorales, como de diseño y dirección. Ayudando así, a la creación de personajes y el trabajo en general; que vale recordar, siempre se mantiene vivo y abierto, para avanzar al resultado determinado.

3) ¿Ha encontrado un ejemplo importante de realismo en vestuario escénico dentro del Teatro Chileno? ¿O del naturalismo (que trabajen con la imitación de la realidad, con pocos o ningún elemento simbólico)?

Por realismo en vestuario entiendo que es aquel que construye un personaje tridimensional enmarcado dentro de una situación dramática realista, que obedece de manera lógica y coherente al universo propuesto por la obra de teatro, sin necesariamente incidir en el estilo de actuación que pueda proponer el montaje. De acuerdo a esta visión planteo lo sete:

Durante el año 2013, me llamaron la atención tres trabajos en particular, que coincidían con la utilización de un lenguaje actoral expresionista y a la vez exacerbado. Se tratan de la obra “Sentimientos” (Cía. La Niña Horrible), “Coraje, corazón y Rita” (Teatro La Carnicera) y Barrio Alto Acassuso (sin Cía. determinada, basada en “Acassuso” de R. Spregelburd). Esta última, a pesar del estilo grotesco de la actuación, podría calzar dentro de la definición anterior. A través de la fábula, la obra plantea la sala de profesores de un colegio periférico de la ciudad de Sgto., donde las profesoras de dicho colegio, se reúnen a compartir sus anhelos y sus fracasos. El vestuario de esta obra (realizado por los diseñadores “Los Contadores Auditores”), se caracteriza por construir de manera hilarante y saturada a cada uno de los personajes presentes en ella. Sin embargo, me parece interesante que el vestuario se encuentre dentro de ese límite, ya no existen elementos simbólicos que estén fuera de la lógica propuesta por la situación. Uno reconoce que ese personaje (y su vestuario) son parte de un realismo que se encuentra distorsionado y torcido, pero que no deja de cobrar sentido o se manifiesta de manera simbólica dentro de la puesta en escena.[sic]

4) ¿Ha encontrado algún ejemplo destacable, dentro del teatro chileno, donde el vestuario modifique el cuerpo del actor o lo haga trabajar de una manera no naturalista?

Me parece que el trabajo de Jaime Lorca junto a su CIA. De Teatro Viaje Inmóvil podría ser un ejemplo de aquello. La utilización de prótesis para la caracterización de los personajes tanto como la utilización de marionetas, que pueden ser acompañantes de la acción o transformarse en los protagonistas de la fábula, llevan al actor a estar en función de estos mismos para la construcción de los personajes.

5) *¿Qué estrategia utilizaría para acercar al público a un lenguaje visual más complejo?*

Depende del formato de la obra. Cuando un lenguaje visual se complejiza en términos de significado, creo que hay que ofrecer al espectador otras claves más sencillas de comprender. Idealmente, desde mi punto de vista, que la fábula sea clara y que uno pueda reconocer a través de las situaciones dramáticas qué es lo que está ocurriendo. Esto puede llevarnos a constituir universos propios en base a una obra.

Otra estrategia podría ser que el espectador pudiera relacionarse de manera directa o indirectamente con ese universo, ya sea interactuando con la puesta en escena, para comprender como funcionan desde adentro los mecanismos presentes de ese montaje, o a través del reconocimiento en ciertos aspectos del espectador con el lenguaje visual propuesto, ya sea en términos de identidad, historia, contexto, etc.

Preguntas Personales

1) Dentro de una amplia gama de teatristas tales como K. Stanislavski, V. Meyerhold, P. Brook, A. Artaud o E. Barba; en su trabajo, ¿qué tipo de enteramiento corporal conoce?, ¿cuál le parece más cercano a su trabajo? ¿siente que es necesario entender la forma de trabajar el cuerpo de estos teatristas para desarrollar una propuesta acorde?

Se utilizan los conceptos de los teatristas anteriormente mencionados para hablar de conceptos en torno a la puesta en escena, construcción de situaciones dramáticas, construcción de personajes, etc., para constituir la propuesta y darse a entender en el equipo de trabajo. Me llama la atención el trabajo de Meyerhold en cuanto a su concepción del actor entorno a la biomecánica, y la relación de este con el dispositivo escénico. Sin embargo, son utilizados como conceptos generales que entregan herramientas al actor para su propio desarrollo creativo y para enriquecer a la vez el dialogo con el diseñador. En ningún caso se busca replicar una poética en particular, ya que la creación de estos autores obedece a un contexto determinado. Lo ideal es que sirvan de guías para facilitar el desarrollo del proceso y también como elementos que nutren el imaginario de los creadores.

2) ¿cuál es su método de trabajo para crear el cuerpo para un personaje o para un concepto?

Primero tomar la decisión sobre el estilo de la obra, en tanto lenguaje actoral como de puesta en escena. Para ello, se utiliza la información que entrega el texto, tanto como el concepto que quiera llevar a cabo el director junto al diseñador.

Luego, se construye la estructura para que el actor sepa en términos concretos qué es lo que tiene que hacer en escena. Esto permite que logre la confianza para proponer gestos, movimientos, acciones que estén en sintonía con el lenguaje de la obra.

El diseñador observa el proceso de los ensayos y va entregando propuestas para que el equipo de trabajo arme una idea teórica de cuál será el resultado visual.

3) *¿Cómo describiría su método de trabajo para relacionar el (su) cuerpo en escena con la visualidad general que se pretende de la obra?*

Es difícil pensar en ellos de manera individual. Tanto la visualidad como el cuerpo en escena obedecen a un concepto que deviene en un estilo. Hacia el principio del proceso, se prepara una idea en cuanto a lo que tiene que ver con la visualidad. El cuerpo se transforma en el ente materializado de esta visión, debe comprender los aspectos hacia donde se quiere llevar a la puesta en escena. Para ello, tanto actor como director deben tener presente desde qué lugar, a través de sus propuestas, va entregándole soporte a la visualidad para que el diseñador la construya desde sus propias herramientas.

4) *¿Ha trabajado en obras que planteen problemáticas como modificaciones de género u otras alteraciones en el (su) cuerpo? ¿cómo fue abordado?*

Solamente en lo que tiene que ver con modificaciones en cuanto al cuerpo, ya que como actor interpreté a un Klóketen (joven Selknam) en el montaje “I Indios”, obra dirigida por Víctor Montero en el año 2010.

La alteración más significativa es en relación a la máscara de madera utilizada en las ceremonias de iniciación. La mascaró y el casco, en este caso lleva al actor a modificar sus motores de acción en el cuerpo, y a estar en relación a los movimientos del coro de Klóketen. La parte superior del cuerpo (cabeza y torso), es la que permite generar los primeros impulsos que desencadenan la partitura corporal del actor en búsqueda de la construcción del rol propuesto por la obra.

5) *¿Siente que su formación académica moldeó una forma específica de relacionarse con el cuerpo y el diseño teatral?*

Si, ya que el concepto de composición dentro de la escuela de diseño y luego en la escuela de actuación, son utilizados para la construcción de cuerpos y volúmenes dentro de un espacio tridimensional. Este análisis, permite visualizar de manera global el espacio escénico en cuanto al trabajo de la dirección y también le sirve al actor, para tomar decisiones con relación a los objetos que utiliza (significado y significante), y los movimientos que debe ejecutar dentro de las líneas imaginarias del escenario y las que proyecta su propio cuerpo.

Entrevistados: Los Contadores Auditores.
(Digitalización de notas tomadas en la entrevista)
Fecha: Febrero 2014

1) *¿Cree usted que es necesario el vínculo entre el actor y el diseñador teatral para generar una propuesta?*

Sí, es fundamental ya que los personajes se enriquecen con el contraste entre la propuesta de vestuario y lo que piensa el actor. Tiene que haber diálogo.

2) *¿Delimitaría el trabajo del diseñador vestuario escénico torno al actor? ¿Cree usted que existen otros factores, además, del cuerpo del actor para la creación de un personaje?*

No solo en relación a su personaje. Existe el contexto de la obra, la época, la propuesta del director y una propuesta estética. Además, el vestuario de un personaje tiene que tener relación con los otros vestuarios.

3) *¿Ha encontrado un ejemplo importante de realismo stanislavskiano en vestuario escénico dentro del Teatro Chileno? ¿O del naturalismo (que trabajen con la imitación de la realidad, con pocos o ningún elemento simbólico)?*

Hay muchos tipos de realismos, por ejemplo los diseños de vestuario de Catalina Devia son un referente de un tipo de realismo distinto. La concepción de los actores sobre el realismo es de las ideas pre-concebidas o estereotipos.

4) *¿Ha encontrado algún ejemplo destacable, dentro del teatro chileno, donde el vestuario modifique el cuerpo del actor o lo haga trabajar de una manera no naturalista?*
Nuestra obra Karen, una obra sobre la gordura, trata de eso. Se hizo difícil encontrar actrices gordas, por eso optamos por el relleno. También Loreto Monsalve tiene trabajos de modificación de siluetas, por ejemplo, en el diseño de vestuario de "Shakespeare Falsificado".

5) *De ser no, ¿qué estrategia utilizaría para acercar al público a un lenguaje visual más complejo?*

Primero, no hay que subestimar a la gente, el lenguaje del diseño parte de un concepto pero es intuitivo. Hay que recordar el dicho: "Una imagen vale más que mil palabras". También existe el hecho que el espectador no cuestiona no le ve en un nivel subconsciente.

Preguntas Personales

1) *Dentro de una amplia gama de teatristas tales como K. Stanislavski, V. Meyerhold, P. Brook, A. Artaud o E. Barba; en su trabajo, ¿qué tipo de entrenamiento corporal conoce?, ¿cuál le parece más cercano a su trabajo?*

Los conocemos a todos a grandes rasgos. Especialmente a Barba.

Juan Andrés: Dibujaba fotogramas para obtener una partitura corporal para una obra de teatro.

Felipe: Conocerlos ayuda a completar el trabajo, pero no le compro al director. [sic]

2) *¿Cuál es su método de trabajo para crear el cuerpo para un personaje o para un concepto?*

Juan Andrés: Para crear un vestuario teatral hay que entender al personaje, ¿qué le está faltando? ¿Cómo se problematiza? ¿Cómo puedo decir algo con el vestuario que el actor o el texto no lo diga?

Felipe: Así el público entiende al personaje.

3) *¿Cómo describiría su método de trabajo para relacionar el (su) cuerpo en escena con la visualidad general que se pretende de la obra?*

Nuestro trabajo es intuitivo. Usamos los referentes de la cultura popular, entendemos los estereotipos para dar pistas al público a través del vestuario. Trabajamos lo que es la cita a la cultura popular. Lo principal es el equilibrio en la propuesta.

4) *¿Ha trabajado en obras que planteen problemáticas como modificaciones de género u otras alteraciones en el (su) cuerpo? ¿Cómo fue abordado?*

En la obra La Tía Carola, con el personaje de 'La Tía Patty', quien era interpretado por un hombre. También por el tema de la edad de los personajes y de los actores, tampoco concordaba. No ponemos límites en aquello.

5) *¿Siente que su formación académica moldeó una forma específica de relacionarse con el cuerpo y el diseño teatral?*

Sí, ya que contamos con la mirada externa propia del diseñador; en contraste con la mirada interna que posee el actor. Observamos la visualidad de los personajes, lo externo; el actor ve lo interno.

Entrevistada: Catalina Devia.

Fecha: Marzo 2014

1) *¿Cree usted que es necesario el vínculo entre el actor y el diseñador teatral para generar una propuesta?*

No, de verdad no lo creo. Creo que el ejercicio de la creación es muy personal e indescriptible a ratos, la verdad con el tiempo cada diseñador logra comprender su proceso de pensamiento y ejecución frente a una nueva obra, a un nuevo proyecto, y el actor en ocasiones llega después de que el proyecto está armado, o se no puede estar en la obra y llega otro, etc.

2) *¿Delimitaría el trabajo del diseñador vestuario escénico torno al actor? ¿Cree usted que existen otros factores, además, del cuerpo del actor para la creación de un personaje?*

De ninguna forma delimitaría el vestuario en torno al actor, excepto que se realice una de las llamadas “obras de casting” muy comunes en la danza contemporánea por ejemplo; donde la diversidad de los cuerpos y cada cuerpo y su capacidad de movimiento, determina la composición de la coreografía. (Yo he realizado dos coreografías así, una se llamaba SUMATORIA, la otra ASADO). Y si creo que existen otros factores, principalmente con los cuales el diseñador perfila un personaje, por ejemplo, que transita por cierto estilo de vestir, por un tiempo, si este actor es modificado , uno realiza el ejercicio de cambiar de talla, pero no de idea

3) *¿Ha encontrado un ejemplo importante de realismo stanislavskiano en vestuario escénico dentro del Teatro Chileno? ¿O del naturalismo (que trabajen con la imitación de la realidad, con pocos o ningún elemento simbólico)?*

El ejemplo más cercano que puedo tener a eso es la última versión de EL JARDÍN DE LOS CEREZOS, diseñado por Pablo Núñez, que era de época, de pies a cabeza, por requerimiento del director.

4) *¿Ha encontrado algún ejemplo destacable, dentro del teatro chileno, donde el vestuario modifique el cuerpo del actor o lo haga trabajar de una manera no naturalista?*

Creo que el trabajo recurrente de LOS CONTADORES AUDITORES con el cuerpo y la gordura, en Karen, u otros personajes que vinieron después, o en la última obra que todos eran albinos, EL HUEMUL BLANCO.

5) *De ser no, ¿qué estrategia utilizaría para acercar al público a un lenguaje visual más complejo?*

Mmm no sé cómo responder esta pregunta, es un poco ambigua y abierta, la complejidad de lenguaje, tiene muchos puntos de vista, por ejemplo yo trabajo con ropa usada, intervenida, y otra comprada en tiendas, mi ejercicio –en ocasiones- es copiar la realidad de la forma más fidedigna, de manera que el espectador se reconozca en el personaje que ve, a veces ese “reconocimiento” es difícil, tiene una complejidad, y no tiene estrategia más que la repetición, que realizarlo en una obra y en otra, hasta que el público de la compañía lo entienda.

Preguntas Personales

1) *Dentro de una amplia gama de teatristas tales como K. Stanislavski, V. Meyerhold, P. Brook, A. Artaud o E. Barba; en su trabajo, ¿qué tipo de entrenamiento corporal conoce?, ¿cuál le parece más cercano a su trabajo?*

Creo que conozco todos en teoría, pero no me interesa ninguno en particular, y me parecen lejanos a la visualidad, por lo tanto no constituyen referente para mí.

2) *¿Cuál es su método de trabajo para crear el cuerpo para un personaje o para un concepto?*

Son estrategias distintas podría decir, una si uno se enfrenta a una obra “realista” donde el vestuario es contemporáneo y uno debe reconocer ese personaje, mi ejercicio es observar mucho, salir, caminar por la calle, buscando a esa persona, sacar fotografías, y realizar el tránsito de esa persona para comprar ropa, recrear su día, donde compraría, en Corona si es un empleado público? O compraría su ropa su mujer para él? Si es un punk se vestiría en el eurocentro? Los punks ya no se visten ahí, pero si este punk es de Valparaíso, como consigue su ropa? Otra si uno realiza una obra de danza por ejemplo, donde la movilidad del cuerpo, la comodidad del bailarín mandan, y la visión de ese vestuario es más abstracta, ahí la búsqueda es de materiales que permitan esa movilidad, mezcla de materiales, colores, etc.

3) *¿Cómo describiría su método de trabajo para relacionar el (su) cuerpo en escena con la visualidad general que se pretende de la obra?*

La mayoría de las obras que he diseñado las he diseñado completas, entonces no recuerdo haber hecho el ejercicio separado, creo que en el último tiempo, solo el diseño de vestuario de RINOCERONTES de Alexis Moreno, entonces los cuerpos que deben aparecer ahí son súper definidos en color y forma, luego el ejercicio es conocer el soporte de estos personajes, un ejercicio de figura y fondo y composición

4) *¿Ha trabajado en obras que planteen problemáticas como modificaciones de género u otras alteraciones en el (su) cuerpo? ¿Cómo fue abordado?*

No, no recuerdo haber trabajado en algo así

5) *¿Siente que su formación académica moldeó una forma específica de relacionarse con el cuerpo y el diseño teatral?*

Con el cuerpo en particular no, creo que mi formación anterior de bailarina define mi relación con el cuerpo... puede sonar un poco extraño, pero tengo una noción muy clara de la estructura del cuerpo, sobretodo en relación a la columna, las caderas, los huesos, me resulta muy fácil por ejemplo leer el cuerpo de un actor y comprar ropa para el sin saber su talla. De esa misma forma cuando observo una persona en la calle, puedo saber porque se ve o se mueve de tal forma, si tiene una cojera, lo que definirá su pisada y como gasta su zapato... en fin. [sic]

