



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

**VESTUARIO RITUAL: EL ARCHIVO COMO MEDIO CANALIZADOR PARA LA
PRESENCIA DE PERSONAJES EN LA PUESTA EN ESCENA.**

Proyecto de investigación aplicada para optar al grado de Licenciatura en Artes con
mención en Diseño Teatral

GABRIELA SWETT GALLARDO

Profesora Guía

Daniela Capona

Santiago de Chile
Enero 2022

Agradecimientos

Gracias infinitas a la Beri y la Toty, sin ellas no sería quien soy ahora y no habría llegado a donde estoy, gracias por siempre seguirme la corriente y apoyar todas mis decisiones, a la Alo por acompañarme en todas y cada una de mis locuras y ser una de las mejores personas en llegar a mi vida, a la Rayo por darme apañe y contención en las buenas, las malas y las otakus, a la Pola por creer en mí antes de que yo lo hiciera y por ser mi modelo más de una vez, a todas las señoras, perritos y personas que se cruzaron en mi camino y me sacaron más de una risa fuerte, y a todos los personajes 2D que me dieron la serotonina necesaria para terminar este proceso. Agradecida eternamente.

Contenido

1. Resumen	4
1.2. Abstract	4
2. Introducción	5
3. Desarrollo	7
3. 1. La escena como ritual	7
3. 2. Vestuario	13
3. 3. Vestuario Ritual	18
3. 4. Archivo	21
3. 5. Práctica	25
3. 6. Proceso de diseño	29
4. Conclusión	41
Referencias	43

Índice de ilustraciones

Ilustración 1	34
Ilustración 2	35
Ilustración 3	37
Ilustración 4	37

1. Resumen

La presente investigación propone pensar al vestuario como un elemento ritual que permite la creación de una vía canalizadora de entidades sagradas y divinas dentro de la puesta en escena. Esta propuesta busca destacar la presencia del vestuario en la escena como un elemento fundamental para el desarrollo del montaje, mediante el cual es posible encontrar la situación para que ocurra la acción primordial de la narrativa de la obra. De este modo, al comprender la escena como ritual, se invita a repensar el vestuario como un medio comunicativo, cuestionando sus posibles usos y funciones dentro del montaje, aspectos que vuelven al vestuario en vestuario ritual, siendo éste el medio a través del cual se logra vincular el rito con elementos propios de la puesta en escena y el concepto de archivo. Este último aspecto funciona, para esta investigación, como elemento central para la realización de la acción ritual.

1.2. Abstract

The purpose of this research is to think of costume as a ritual element that allows the creation of a channeling way of sacred and divine entities within the scene. This proposal seeks to highlight the presence of costumes in the scene as a fundamental element for the development of the scene, through which it is possible to find the situation for the occurrence of the primordial action of the narrative of the play. Thus, by understanding the scene as a ritual, we are invited to rethink the costume as a communicative medium, questioning its possible uses and functions within the scene, aspects that turn the costume into ritual costume, being this the means through which it is possible to link the rite with elements of the scene and the concept of archive. This last aspect functions, for this research, as a central element for the realization of the ritual action.

2. Introducción

La siguiente investigación se desarrolla bajo la realización de la práctica profesional de la carrera de Diseño Teatral de la Universidad de Chile, realizada entre los meses de marzo y agosto del año 2021. Esta investigación se realiza para optar al título de Licenciadx en Artes con mención en Diseño Teatral.

La práctica profesional se realizó en una coproducción entre el Teatro UC y el Teatro Biobío, específicamente en la obra *Más allá de ellas*, dirigida por Elvira López. En esta producción el cargo asignado fue de diseñadora de vestuario, en el cual las principales funciones fueron el diseño de los vestuarios a utilizar en los dos teatros y la realización de parte de ellos.

A partir de las actividades realizadas en la práctica profesional, y de acuerdo a las exigencias de esta misma y de la obra en sí, se plantea la incorporación del archivo como parte fundamental para completar el diseño del vestuario. Además, se establece como eje el pensar la puesta en escena como un espacio ritual que busca cuestionar y replantear la forma tradicional de abordar el espacio escénico.

Asimismo, la presente investigación propone pensar al vestuario como un elemento ritual que permite la creación de una vía canalizadora de entidades sagradas y divinas dentro de la puesta en escena. Esta propuesta busca destacar la presencia del vestuario en la escena como un elemento fundamental para el desarrollo del montaje, mediante el cual es posible encontrar la situación para que ocurra la acción primordial de la narrativa de la obra.

Para abordar estos planteamientos, en primer lugar, se revisará el concepto de la escena como ritual, concepto que entregara las primeras líneas que delimitan la investigación, definiendo ritual y su relación con la puesta en escena. A continuación, se trabajará el vestuario para

comprender las capacidades comunicativas que este posee, sus posibles usos y su función dentro del montaje.

En tercer lugar, se abordará el vestuario ritual como el medio a través del cual se logra vincular el rito con elementos propios de la puesta en escena, lo que a su vez genera un material nuevo para la escena que permite ampliar las posibilidades teatrales dentro de ella. Esto da paso al cuarto capítulo en donde se desarrolla el concepto de archivo, el cual dentro de esta investigación funciona como elemento central para la realización de la acción ritual.

Posterior a estas definiciones se explica el trabajo y proceso de práctica profesional, describiendo requerimientos técnicos y narrativos necesarios de trabajar para la realización del montaje mencionado. La revisión de todos estos elementos genera un capítulo de análisis en el cual se manifiestan las relaciones entre los conceptos, trabajos y las situaciones de la práctica profesional, análisis que se ve profundizado y extrapolado de los márgenes de esta investigación en el apartado de conclusiones.

Es importante establecer que una decisión personal, política y metodológica de esta investigación, es escribir utilizando lenguaje inclusivo, ya que mediante esta expresión que se logra incluir a cabalidad a todas las identidades que se ven incluidas en esta investigación. En esta misma línea se decidió utilizar de fácil entendimiento, con el objetivo de abrir el acceso a la información para que todas las personas tengan la oportunidad de acercarse a la disciplina artística teatral como representación de la democratización de los saberes.

3. Desarrollo

3. 1. La escena como ritual

El concepto de ritual tiene sus orígenes en la palabra griega *ritus*, la cual hace referencia a acciones de carácter ceremonial y/o religioso que tienden a desarrollarse en un orden específico y de manera constante a lo largo de un periodo de tiempo determinado. Usualmente, estas acciones buscan generar un estado de trance que propicie la comunicación entre el oficiante y fuerzas ultraterrenales, generando instancias de diálogo para pedir por el bienestar de una comunidad en específico, agradecer algún acontecimiento o marcar la transición de miembros de la comunidad, por nombrar algunos objetivos que estas acciones podían tener. Así como menciona Araya (2008) citando al Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales, ritual se define como:

Secuencias repetidas de actos simbólicos estandarizados en los cuales los seres humanos buscan resultados mediados por las fuerzas sobrenaturales. El ritual puede ser llevado a cabo por individuos especialmente calificados (por ejemplo, los sacerdotes, adivinos o brujos) o por individuos comunes. Los rituales pueden ser acontecimientos públicos o producirse secretamente. Pueden buscar la intervención de los dioses, los ancestros muertos, las fuerzas impersonales y otras fuentes de poder sobrenatural. Cualquiera que sea la forma, la ocasión, el objetivo o los participantes, los rituales están compuestos de actos específicos realizados de acuerdo con reglas dentro de un conjunto conocido de aplicaciones (p.18).

Usualmente, se crean objetos que son creados específicamente para cada tipo de ritual, donde su diseño, construcción y utilización establecen una distinción entre los objetos utilizados comúnmente y los utilizados en situaciones rituales. Mediante esta separación se puede

enfatar lo especial y único del ritual, ya que para poder llevar a cabo un ritual se generan elementos y acciones pensadas con un fin específico, se abre un espacio donde acciones, objetos y temporalidades adquieren un sentido extra-cotidiano. Como establece Araya:

Las definiciones en torno a los rituales tienen como elemento común el ser acciones simbólicas relacionadas con lo sagrado, efectuadas generalmente en un contexto grupal, de acuerdo a ciertas normas previamente establecidas, que son repetidas con cierta periodicidad, con la intención de hacer presente el mundo que se quiere simbolizar (2008, p.7).

Pero, así como estos elementos forman parte de un ritual y poseen características que le son propias, no es su individualidad la que define que sean elementos rituales, sino que es la conjunción de todos estos elementos en pos de un objetivo específico. Es la unión, la armonía y el diálogo que puede existir entre los elementos que componen un ritual los que permiten que lo ritual ocurra, que se produzcan instancias que rompan con lo cotidiano y surjan espacios que se relacionen con lo sagrado. Con esto se entiende que pueden existir distintos rituales que posean una cierta cantidad de elementos en común, los cuales pueden llegar a ser completamente iguales entre ellos, pero en la conjunción de todos los elementos que componen a cada ritual en particular – y por separado de los otros rituales- es que se puede encontrar lo único y especial de cada rito. Como menciona Schechner en su libro *Performance Studies: An Introduction*, "No single feature of ritual is peculiar to it. It is in the conjunction of its features that it is unique"¹ (2012, p.53)

¹ Ningún rasgo del ritual le es propio. Es en la conjunción de sus características que es único. (Traducción propia)

A partir de esto, se puede establecer al ritual como probable punto de partida para la puesta en escena. Es posible hacer esta conexión al observar los elementos que conforman un ritual y que aún siguen siendo parte de la puesta en escena, elementos como un vestuario determinado, objetos cargados con significados específicos y diferentes a su función original, un grupo de personas que son parte de la acción, pero solo como observadores y no como realizadores de acciones específicas y necesarias para/en el ritual, y una temporalidad definida y establecida que difieren del cotidiano. Definido de otra forma, “Rituals don’t so much express ideas as embody them. Rituals are thoughtin/as-action. This is one of the qualities that makes ritual so theatre-like”² (Schechner, 2021, p.57).

La recurrencia de ritos compuestos por elementos pre-teatrales genera un avance progresivo y paulatino hacia la separación del rito y el teatro, permitiéndole a este último volverse independiente y generar sus propias lógicas de funcionamiento. Se generan instancias donde el espectador acude a estas situaciones para observar a otrxs realizar una acción determinada y emocionarse con lo que ocurre (Pavis, 1998). A medida que el rito va transformándose y se torna sistemático, se da lugar a que ocurran situaciones relacionadas con el ritual más no diseñadas como instancias rituales. Es posible entender entonces que el rito y la puesta en escena se encuentran en directa relación, en tanto los elementos que componen al rito forman parte -hasta el día de hoy- del teatro, y este último cuenta con elementos rituales que no se limitan a la puesta en escena como tal.

No es solo en los elementos rituales que aún existen dentro del teatro que se puede encontrar una relación entre el rito y la escena, sino además en la capacidad transformadora de estas

² Los rituales no expresan tanto las ideas como las encarnan. Los rituales son pensamiento como acción. Esta es una de las cualidades que hacen que el ritual sea tan teatral (Traducción propia)

dos situaciones. Ambos, el ritual y el teatro, poseen la facultad de crear espacios donde las personas pueden salir de su normalidad y actuar de formas completamente diferentes, incluso llegar a ser alguien más, entonces

Ritual and play lead people into a 'second reality' separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform actions different from what they do ordinarily. Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily³ (Schechner, 2021, p.52).²

Al generar estos espacios donde las personas pueden transformarse en otros, ya sea temporal o permanentemente, el ritual y la puesta en escena se establecen como lugares de cambios, lo que no solo ocurre para quienes realizan la acción principal, (en el caso del rito, por ejemplo un chamán, o en el teatro un actor) sino que todos quienes participan son marcados por estas situaciones y se enfrentan a espacios que alteran en mayor o menor medida su forma de ser, de ver al mundo o de enfrentarse al entorno y a los demás.

Algunos autores de la puesta en escena occidental del siglo XX como Artaud, Grotowski y Beckett buscan, mediante el análisis de instancias rituales, incorporar el ritual a la puesta en escena, queriendo desplazar el rol dominante que la palabra escrita posee y producir instancias donde las emociones y la exaltación de las personas sea predominante. En el teatro occidental, entonces, aparece “una fuerte nostalgia por tales orígenes rituales, tal vez porque la civilización occidental ha dejado de considerarse como única y superior y ha abierto sus horizontes a culturas extra-europeas, en las cuales el rito todavía desempeña un importante

³ El ritual y el teatro conducen a las personas a una "segunda realidad", separada de la vida ordinaria. Esta realidad es donde las personas pueden convertirse en otros distintos a los de su vida cotidiana.

papel social” (Pavis, 1998, p.405) Se plantea que el foco de atención sea un elemento ya presente en la puesta escena en vez de incluir uno nuevo, siendo estos componentes ya existentes la vía óptima para la relación e inclusión de elementos rituales en la puesta en escena. Se establece entonces “al cuerpo del actor como alternativa a un teatro en el que la palabra y el texto dramático eran el centro en torno al cual el espectáculo quedaba configurado” (Sánchez Montes, 2004, p.89).

El cambio de enfoque desde el texto al cuerpo del actor en la escena conlleva un replanteamiento de la forma en la que se entiende y ubica este en el espacio escénico. Según esto, Sánchez Montes establece que “el retorno del cuerpo al centro de la escena pasa por el ineludible rechazo de la palabra y este rechazo lleva irremediablemente a proyectar una nueva mirada sobre el cuerpo” (2004, p. 90). Esta necesidad de instaurar una nueva forma de abordar al cuerpo en la escena, se relaciona con el objetivo de incluir en el teatro momentos directamente relacionados con lo ritual y, debido a las acciones que este nuevo cuerpo puede realizar, es que se establece como vía para realizar ritos en la escena.

El interés por incorporar el rito en la escena hace que lo emocional y sensorial sea destacado por sobre el texto, abriendo una vía de múltiples posibilidades de interpretación de una obra, interpretaciones que están supeditadas a las individualidades de quienes sean espectadores de la puesta en escena. Esta multiplicidad de interpretaciones provoca que el teatro se transforme en una experiencia particular para cada espectador, donde la recepción de lo que se muestra en escena varía de espectador a espectador y de función a función, la puesta en escena se transforma en un lugar de ocurrencias únicas y sensuales, desligándose en cierta forma de la rigidez que el texto conlleva, así como menciona Sánchez (2004) citando a Artaud (1986):

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones (p. 96).

3. 2. Vestuario

Difícilmente podríamos definir el vestuario teatral sin mencionar los orígenes y las similitudes que este posee en torno a la indumentaria cotidiana. En un comienzo, el uso de materiales para cubrir cuerpos estaba ligado con una situación completamente utilitaria: la necesidad de proteger a las personas de condiciones naturales que fuesen adversas y dañinas. A medida que las culturas comenzaron a desarrollarse, la sobrevivencia no fue la única razón para utilizar indumentaria, con el paso del tiempo y la creación de diferentes sistemas de creencias, se promueve en la gente el uso de atavíos que se diferencien de lo comúnmente utilizado. Estos atuendos destinados para situaciones relacionadas con ceremonias y rituales, poseían características específicas, detalles y ornamentos que dieron paso a la configuración de un complejo sistema de símbolos y signos, los cuales estaban relacionados con distinciones jerárquicas dentro de la sociedad (Trastoy y De Lima, 2007).

Mediante la utilización e incorporación de distintos elementos en la vestimenta, se da paso a la creación de un sistema de comunicación no verbal ligado con la vestimenta, en el que cada detalle que cambiaba dependiendo de diferentes estratos sociales, rangos etarios, o función social del portador, permitió crear un conjunto de signos cada vez más complejos.

Al entenderse entonces el vestuario no solo como una capa que protege y/o cubre al cuerpo, se permite abordarlo como un sistema de signos, en el que cada elemento presente en la indumentaria tiene un sentido y una razón de ser. Como menciona Squicciarino en su texto *El vestido habla* (2003):

En el plano de los estudios semióticos, los distintos elementos de la indumentaria, precisamente porque están cargados de significado y más caracterizados por su valor

simbólico que por el valor funcional, pueden considerarse como parte de un proceso de significación, es decir, asumen la función de signo, ya sea como vehículos de lo incontinente o como objetos de consumo (p. 21).

A través de los signos presentes en la indumentaria se puede generar un proceso comunicativo que supere la barrera verbal, generando un lenguaje ligado con la imagen y con la lectura de dicha imagen. Estos signos a su vez son capaces de comunicar mensajes que no se encuentren ligados con lo tangible, sino que crean la oportunidad de mostrar situaciones o posturas que van más allá de lo visible, dejando de lado en ocasiones el carácter funcional de algún elemento y optando por sus posibilidades comunicativas y sígnicas.

En la sociedad contemporánea el uso de la imagen como medio de comunicación es cada vez mayor, por lo que el carácter sígnico del vestuario toma nueva relevancia, se vuelve un medio comunicativo que prescinde de aspectos verbales y toma un papel fundamental para posibilitar la expresión personal. Esto permite que haya un mayor desarrollo en las capacidades interpretativas del signo, y que al ser un sistema de signos cada vez más usado y preferido, las formas en las que se aborda y pone en uso también se multiplican, facilitando y expandiendo las capacidades interpretativas que una persona pueda desarrollar en torno al análisis de una imagen. Según esto, Squicciarino (2003) establece que:

Sobre todo, en la sociedad actual, que coloca a la palabra cada vez más en un segundo plano, dando prioridad a la imagen, la indumentaria, como sistema riguroso de signos, como modo particular de codificación de la información, adquiere una concentración simbólica siempre mayor (p. 22).

Mediante el empleo de este sistema de símbolos se permite incluir aspectos, político, sociales, y culturales dentro de las posibles áreas de interpretación que el vestuario posee, lo que significa que quien lleve estos signos en su indumentaria no es solo objeto de interpretación para alguien más, sino que también se vuelve medio comunicativo, se utiliza - en cierta forma- a sí mismo como canal para presentar posturas y/o ideologías, además de utilizar la indumentaria como primer espacio expresivo personal. Así como establecen Trastoy y de Lima “Cuerpo y vestido constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo tiende a una fusión con el objeto que lo prolonga” (2007, p. 86) De este modo, se produce una relación entre la indumentaria y el cuerpo que la utiliza, ya que es a través de la presencia de un cuerpo que utiliza y le da valor a la indumentaria que esta última puede encontrar la vía para volverse un lenguaje. Así como plantea Lurie (1994) citado por Trastoy y De Lima (2007):

El cuerpo emplea la indumentaria –siempre en una interacción armónica con otras modalidades sígnicas– para formar un lenguaje visual articulado por múltiples implicaciones psicosociológicas y culturales, interacción que permite, en algunos casos, establecer una analogía puntual entre vestuario y sistema lingüístico (p. 85).

Dentro de las prácticas escénicas, específicamente en el teatro, el vestuario se utiliza como la primera forma de presentación de un personaje frente al espectador. A través del vestuario, el espectador es capaz de hacer un análisis del personaje sin requerir de una acción o un texto, utilizando los elementos que componen el vestuario como base, es capaz de interpretarlos y generar una idea de cómo podría ser este personaje, cuáles son sus posibles condicionantes y posturas dentro de la escena, de esta forma, “el vestuario puede convertirse en el primer elemento que impresiona y conlleva una sensación visual de profunda significación” (Trastoy

y De Lima, 2007, p. 85). Por esto, se genera un vínculo absoluto entre el vestuario y ellx actxr, ya que estos se complementan entre sí para poder entregar toda la información pertinente a un personaje para su correcta explicación y entendimiento, “pues el vestuario escénico es el carácter visual y mediato frente al espectador, del personaje teatral y es quien condiciona los códigos objetivos y subjetivos del personaje, el actor los encarna junto con todos los impulsos psicológicos de este” (López, 2013, p. 20).

Debido al contacto directo que el vestuario tiene con los personajes, es que se considera como un elemento de gran importancia para la construcción de personajes. Es un elemento fundamental para lxs actrices y actores al momento de completar la presencia de un personaje en la escena. Ambos, el vestuario y el acto, se complementan y completan al fusionarse, siendo el vestuario el medio a través del cual lxs actrices y actores puede encontrar una vía que le permita acercarse completamente hacia el personaje, “el actor se transforma al vestirse con las ropas del personaje” (Trastoy y De Lima, 2007, p. 86).

Es a través del vestuario que se puede realizar una representación visual de diferentes aspectos que conforman a un personaje (sociales, psicológicos y/o políticos). Esta representación visual del personaje obedece a inquietudes planteadas por ellx director, las propuestas del diseñadrx teatral y a las necesidades de la puesta en escena y el personaje. Dejan de ser elementos ligados con la ornamentación y se vuelven componentes completamente comunicativos. Como menciona Lobos (2017):

El vestuario escénico tiene por objetivo construir la identidad del personaje individual y social, a través de su organización en una jerarquía de signos sometidos a efectos de neutralidad o de expresividad controlados y distribuidos en los signos presentados por el vestuario, y de la articulación general de la puesta en escena (p. 95).

Squicciarino (2003) en su texto *El vestido habla: el concepto de la extensión del yo*, define que “a través de aquellos elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, creando una ilusión de aumento” (p. 104). A partir de esta definición, la presente investigación propone plantear la extensión del yo no solo como un aumento de características físicas de un personaje que se quieran resaltar por sobre otras, sino que como la posibilidad proyectar posturas políticas, ideológicas y/o sociales de los personajes en el vestuario. Como menciona Descamps (1986) citado en Trastoy y De Lima (2007):

El vestido puede ser entendido, entonces, tanto una extensión del yo, como una máscara que se superpone al cuerpo y oculta su verdadera estructura pulsional, o bien como elemento lúdico que organiza un juego de mostración y ocultamiento. El vestido modifica, en todo caso, los límites convencionales entre lo íntimo y privado y el espacio exterior, y realza las zonas queridas al tiempo que niega u oculta las rechazadas (p. 86).

Podemos entender entonces que el vestuario, con diferentes alternativas comunicativas, puede permitirnos profundizar en la complejidad propia de un personaje al hacer posible el interpretar distintos elementos que conforman la indumentaria. El vestuario puede ocultar cuerpos con características no relacionadas con las de un personaje, o potenciar otras que sirvan a la configuración del personaje en cuestión.

3. 3. Vestuario Ritual

Es posible vincular el origen del vestuario ritual con prácticas rituales que consideraban como necesario para su realización la utilización de una indumentaria específica, la cual se articulaba y era utilizada debido a distintas razones, como la necesidad de establecer un vestuario que separara lo cotidiano de lo ritual, abrir una vía mediante la cual se facilitara el contacto con lo divino y sagrado, y producir una especie de transformación del cuerpo dependiendo de las necesidades determinadas del ritual, como ocultar o destacar la presencia del cuerpo.

Generalmente, quienes utilizaban estos vestuarios solían ser los chamanes, quienes solían dirigir y realizar los ritos, por lo que, mediante la utilización de estas indumentarias específicamente diseñadas, más la inclusión e implementación de otros elementos complementarios entre ellos, estxs chamanes lograban entrar en una especie de trance que resultaba ser beneficioso para el rito

Podemos pensar entonces que el vestuario ritual se constituye como una capa que cubre los cuerpos de quienes forman parte del rito, el cual abre la posibilidad de acercamiento con entidades sagradas y divinas, permitiendo a través de su utilización que estas presencias se manifiesten a través de los cuerpos de los oficiantes del rito. De esta forma, el vestuario ritual permite a quienes lo utilicen la opción de convertirse en otras personas/entidades, ampliando la idea de ser alguien más dentro de las lógicas del ritual.

El vestuario ritual permite a su vez transformarse en una vía de liberación de energías para quienes son espectadores del rito, ya que al poseer elementos que son comunes para todo aquel que sea partícipe directo o no del rito, se provoca una exaltación de imaginarios y

pensamientos, además de la gran explosión de sentires que genera el ver a seres sagrados y divinos entrar en un plano terrenal para participar de los ritos. Como sintetiza López (2013) los vestuarios rituales “generan una segunda piel para el cuerpo dramático (...) es el vehículo de encarnación de las fuerzas divinas con el sujeto, y, por tanto, también es uno de los conductores del hecho catártico para las personas que presencian el acontecimiento ritual” (p. 46).

Mediante la utilización de un vestuario ritual, los cuerpos se ven sometidos a una transformación ligada con un mundo espiritual, se permite que los cuerpos sean los medios de conexión con entidades poderosas que se hacen presentes en los rituales. “El vestuario ritual, llama, invoca, convoca, crea un vínculo cuerpo-mágico que en muchas comunidades primitivas y todavía en las indígenas, hacen de la pintura, el ornamento, el traje y el vestuario, un cuerpo construido y protegido por fuerzas” (López, 2013, p. 43). A su vez, la vestimenta ritual permite proteger a los cuerpos que los utilizan, cubriéndolos de símbolos y señales que resguardan la integridad del cuerpo cotidiano.

La finalidad del vestuario ritual está lejos de ser la representación, no se busca lo que podría hacer o decir algún espíritu y divinidad, sino que se busca darles el espacio a estas entidades para aparecer en un plano terrenal y ser parte de un ritual. Los cuerpos actuarán entonces como recipientes temporales para estas entidades, permitiéndoles presentarse dentro de una situación delimitada y específica.

Esta característica establece una clara diferencia entre vestuario ritual y vestuario teatral, el primero busca otorgar un espacio de aparición a una entidad o presencia, y el segundo busca apoyar la creación de un personaje, ayudando a ahondar en las posibilidades narrativas que puedan requerirse dentro de la escena. Como establece López (2013) “Por lo tanto, el

vestuario ritual no representa, presenta, pues el traje asimila ese cuerpo dramático semejante y materializa las fuerzas cosmogónicas que quiere encarnar el sujeto al portarlo” (p. 46).

A partir de lo analizado anteriormente es necesario hacer una relación de diálogo entre vestuario y rito, donde el vestuario ritual se vuelve un medio comunicativo para quien lo utilice y, a su vez, es la vía mediante la cual es posible realizar las acciones rituales que sean necesarias incluir dentro de la puesta en escena. De esta forma, el vestuario pasa de ser utilizado dentro de las convenciones tradicionales establecidas previamente por el naturalismo y se transforma en un elemento complejo con funciones que difieren de la convención de representación mimética.

El vestuario ritual funciona como un elemento que posibilita la realización de acciones de carácter ritual, ya que utilizando las diversas posibilidades que la indumentaria puede entregar, tanto para el general de la puesta en escena como para las acciones que un actor necesite realizar, se permite modificar las diversas corporalidades que estén presentes en el espacio escénico sin que estas sean sometidas a cambios permanentes, permitiendo que quien utilice esta indumentaria ritual se transforme en alguien más, esto se debe a una necesidad específica de la escena, además, este vestuario posibilitador de cambios temporales permite que las acciones rituales puedan ser realizadas más de una vez. Es posible entonces entender que “costume as an element of the performance of ritual, a material object through which the wearer becomes other than their everyday self for the benefit of the community”⁴ (Barbieri, 2017, p. 2).

⁴ El vestuario como un elemento de la performance del ritual, un objeto material a través del cual el usuario se transforma en otro diferente a su yo cotidiano por el beneficio de la comunidad (Traducción propia)

3. 4. Archivo

Francisco Fuster Ruiz, Archivista de profesión, propone que para entender los archivos es necesario partir definiendo a los documentos, los cuales son la base para la existencia de un archivo (Fuster Ruiz, 1999), para esto menciona que “en un sentido muy amplio y genérico, documento es un objeto corporal producto de la actividad humana, que sirve de fuente de conocimiento y que demuestra o prueba algo” (Fuster Ruiz, 1999, p. 104), se entiende entonces que todo elemento tangible creado por alguien y que contenga información útil puede ser considerada como la base para la generación de un archivo.

Una vez definida la idea de documento es posible entender que un

Documento archivístico es toda expresión *testimonial*, en cualquier lenguaje, forma o soporte (forma oral o escrita, textual o gráfica, manuscrita o impresa, en lenguaje natural o codificado, en cualquier soporte documental, así como en cualquier otra expresión gráfica, sonora, en imagen o electrónica) generalmente en ejemplar único. (Fuster Ruiz, p. 105)

A través de esta definición se puede fijar que todos aquellos elementos que perduren a través del tiempo y contengan relatos de experiencias pueden ser considerados como archivo, lo que establece un amplio rango de elementos que pueden ser utilizados y analizados. Para poder realizar el análisis de un archivo determinado es necesario que pasen primero por un proceso de selección, el cual determinara que tan útil o no puede ser un archivo para ser incluido dentro de una situación delimitada.

Resulta fundamental entender además que dentro de todas estas posibilidades de elementos de archivo existen diferencias delimitadas generalmente por el uso original de dichos objetos. Según esto, Taylor (2016) define que

La palabra archivo, del griego *arkhe*, se refiere etimológicamente a un “edificio público”, “un lugar donde son guardados los registros”, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno. Al ir desde las entradas del diccionario hacia una disposición sintáctica, podemos concluir que desde el inicio lo archivístico apoyaba el poder (p. 55).

Es necesario entender que los archivos no caben bajo una misma categoría, dependiendo de la situación en la que fueron originados, cada elemento de archivo puede ser considerado y utilizado de distinta manera. Según esto, Da Silva Catela establece que

No todos los archivos son iguales. En un polo público-oficial se pueden diferenciar aquellos que producen documentos de uso cotidiano, cuya función es la gestión administrativa, el apoyo informativo y el valor probatorio ante la ley. Se puede incluir aquí una variedad enorme de acervos de ministerios, hospitales, la justicia y la policía, entre otros... En el otro extremo tenemos los acervos localizados en el espacio privado. Aquí las motivaciones de acumulación de documentos abarcan desde deseos personales de guardar cosas de forma ocasional o de manera más sistemática cuando alguien en una familia juega un rol de guardián de la memoria familiar (Da Silva Catela, 2002, p. 4).

Mediante esta definición podemos entender que archivo no es solamente aquello que se encuentre en directa relación con una institución u organización, sino también en relación

con la inquietud e interés que una persona pueda tener por conservar registros de hitos importantes y destacables dentro de un límite de tiempo. Un ejemplo de esto sería la conservación de material de registro que dé cuenta de un proceso educativo, una meta personal o una carrera profesional, entre otros. Así como plantea Fuster Ruiz que el archivo es “producido, recibido y acumulado, como resultado del proceso natural de la actividad o gestión de una persona o entidad pública o privada, en cumplimiento de sus funciones o fines jurídicos y/o administrativos y conservado como prueba, información y continuidad de gestión” (1999, p. 105).

Los elementos de archivo poseen la capacidad de trascender en el tiempo, permitiendo que sean investigados y utilizados en situaciones posteriores al momento y lugar de creación de estos objetos, según esto entendemos que

Las marcas del paso del tiempo inscriben historia, sin ellas probablemente el destino de los objetos, de los lugares, de las imágenes, se reducirá a su aspecto funcional y a un penoso papel servil, que los arrojaría velozmente a la categoría de desecho (Cantú, p. 254).

Entendiendo así que la funcionalidad del archivo va más allá del momento y el lugar en el que surge como objeto de registro, sin dejar de considerar estos aspectos como relevantes. Los elementos de archivo pueden estar cargados con opiniones sociales, políticas, educativas, económicas o de género, por lo que se entiende que no solo posibilitan conocer sobre un tiempo y lugar determinado, permiten además atisbar e interpretar posturas y opiniones de las personas a las que refieren estos archivos. Permiten revelar un abanico de posibilidades que no se limita a lo descriptible, sino que otorgan la oportunidad de ahondar en lo interpretable.

En relación con lo anteriormente mencionado, es de gran importancia el aspecto interpretable del archivo, es necesaria la participación de alguien que realice una interpretación particular de un archivo, ya que estos elementos por sí solos no cuentan con una carga simbólica. Es a través de la presencia de un tercero que interprete y le otorgue valor a la información que un elemento de archivo pueda poseer que se genera esta memoria de archivo. Así como menciona Da Silva Catela (2002):

Los objetos no contienen en sí mismos ningún interés esencial para su legado a la posteridad a través de archivos, bibliotecas o museos. Los intereses son atribuidos como resultado de ásperas disputas cuyo decisivo poder es sublimado cuando los objetos se estabilizan como los “documentos de un acervo” (p. 5).

Asimismo, como el valor del archivo se ve sujeto a la interpretación que alguien pueda atribuirle en pos de algún objetivo, búsqueda o investigación en particular, la posibilidad interpretativa no permanece como una sola interpretación única y verdadera. Como el contexto y antecedentes varían de persona a persona, también ocurre lo mismo con la interpretación de un archivo, a un objeto de archivo en particular se le pueden otorgar cargas valóricas diversas si dos personas con historias y posturas diferentes analizan este objeto. De acuerdo a esto, Taylor (2016) establece que “lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporizados” (p. 55).

3. 5. Práctica

Esta práctica profesional se adscribe al diseño y montaje de la obra *Más allá de ellas*, puesta en escena realizada en coproducción entre el Teatro UC, ubicado en Santiago, y el Teatro Biobío, ubicado en Concepción. Esta coproducción surge a partir de la iniciativa de Gabriela Aguilera y Francisca Però, directoras del Teatro UC y el Teatro Biobío respectivamente, quienes tenían la idea de poder realizar un proyecto en conjunto que permitiera la vinculación entre estos dos espacios. Además, se suma la idea que la directora del montaje -Elvira López- presenta: realizar una puesta en escena que utilice como base de creación las condiciones que la pandemia y cuarentena establecieron, presentando a su vez una primera idea que planteaba un montaje con la participación de una única actriz en un espacio reducido.

Pensando en esta idea central de unir estos espacios mediante un montaje, surgen dos enfoques específicos que permitieron llegar a la idea final en cuanto a dramaturgia. Por el lado de las directoras de los teatros, resulta interesante y asertivo el centrar la obra en dos personajes de la historia de Chile que se hubiesen relacionado en vida con los territorios en donde se encuentra cada teatro y, además, pensar en centrar esta búsqueda en que fueran dos personajes femeninos que no tuvieron suficiente reconocimiento en vida. Por otro lado, se asume la idea que la directora de este montaje presenta: destacar la vida y obra de compositoras musicales de la historia de Chile.

Como resultado de esta investigación de personajes históricos, se define trabajar inspirándose en Isidora Aguirre, quien en vida se relacionó con el teatro UC y realizó montajes de sus obras en Concepción, y a Laurencia Contreras, quien es una importante figura de la historia de la música chilena al ser la fundadora del Conservatorio de Música de Concepción. Para

poder definir el guion que se utilizaría para realizar este montaje se decide hacer un casting de tres dramaturgas provenientes de Concepción y finalmente se escoge a Leyla Selman.

Una vez definido el guion se conformó el equipo creativo del montaje, el cual se dividió entre los dos teatros, esto para facilitar la comunicación entre ellos, permitiendo que hubiese por lo menos un representante de cada área de trabajo presente en cada montaje. El equipo de dirección se dividió con Elvira López como directora en Santiago y Carolina Henríquez como asistente de dirección en Concepción. La actriz Emilia Noguera trabajó en Santiago y Piera Marchesani en Concepción; la producción se estableció por cada uno de los teatros; Sebastián Pereira trabajó como director audiovisual para los dos teatros y Juan Ríos operó como encargado de Mapping en el teatro Biobío. El equipo de diseño fue dirigido por la Jefe Técnico del teatro Biobío, María Fernanda Videla, quien junto con Carla Jara Cifuentes trabajaron en Concepción siendo responsables del diseño de escenografía para los dos teatros, mientras que en Santiago el equipo de diseño se compone por Rayén Baeza Flores, a cargo de las animaciones para los dos teatros y Gabriela Swett Gallardo como responsable del diseño de vestuario.

Es importante mencionar distintos limitantes que surgen para la realización de este montaje: por un lado, la distancia geográfica que estos teatros tienen entre sí dificulta el proceso de diseño y el de dirección y, por otro lado, las condicionantes que la pandemia y cuarentena establecieron, forzando a que ensayos, reuniones de planificación y diseño tuviesen que desarrollarse principalmente de manera virtual durante la mayor parte del proceso. Considerando estas condicionantes se establece realizar un montaje híbrido, que incluya el uso de elementos audiovisuales dentro de la puesta en escena para incorporar un canal de comunicación entre los dos montajes que suceden de manera simultánea y otorgar a quienes

no puedan asistir a funciones presenciales la posibilidad de ver los montajes de la obra vía *streaming*.

Considerando que, de cierta forma, se realizarían dos funciones de manera simultánea, uno en el Teatro UC y otro en el Teatro Biobío, se decidió incorporar una pantalla en cada espacio escénico, en las cuales se proyectaría vía *streaming* lo que estaba ocurriendo en el otro espacio escénico -en el Teatro UC se proyecta lo que ocurre en teatro Biobío y viceversa- permitiendo así que los dos personajes y las dos actrices pudiesen interactuar entre ellas. Es a causa de este formato que finalmente se terminan realizando tres funciones diferentes, pero simultáneas de la misma obra: las funciones que ocurren en el Teatro UC, las funciones que ocurren en el Teatro Biobío y las funciones que se generan vía *streaming*. Sebastián Pereira fue el encargado de coordinar cámaras tanto en el Teatro UC como en el Teatro Biobío, además de controlar durante las funciones los cambios de tomas de cámara y el movimiento de los camarógrafos.

Entendiendo que a través del formato en el que se decide llevar a cabo el montaje de estas obras se puede producir un quiebre en los límites en los que la obra puede ocurrir, se decide explorar en mayor medida las posibilidades oníricas en la obra. Con esto se llega a la idea de convertir la escena en una instancia de invocación de sus espíritus, para que de cierta forma sean los espíritus de Laurencia e Isidora quienes entren en contacto con el espacio, con lxs espectadorxs y con el montaje teniendo así la posibilidad de relatar con sus propias palabras sus vivencias y logros.

A través de esto se busca desligar la escena de la representación tradicional y volverla un espacio onírico y ritual, dando cabida en la escena a los personajes, pero también a las actrices, quienes, con una carga de vivencias y emociones, forman parte del discurso de la

obra. Emilia y Piera se vuelven también parte de la narrativa de la obra, sus experiencias y conocimientos son parte del montaje y funcionan a la par con Isidora y Laurencia.

Esta idea de invocación se ve potenciada con la inclusión de elementos audiovisuales y con la utilización del *streaming* como una forma más de presentar esta obra, lo que permite que los límites de los montajes se vuelvan difusos y a su vez se permita explorar nuevos límites. Aparece así la posibilidad de abordar la escena no solo como un espacio de representación, sino también como un lugar ritual, una instancia donde se permite que fuerzas metafísicas entren en diálogo entre ellas y con nosotros, posibilitando la ruptura de la mimesis del teatro y el acercamiento a lo ritual.

3. 6. Proceso de diseño

Para comenzar con el proceso de diseño para *Más allá de ellas* fue necesario partir realizando reuniones para presentar el equipo creativo de la obra al grupo de estudiantes participantes de este montaje, en donde se compartieran las ideas que ya se habían establecido y las temáticas que resultaban relevantes de incluir dentro de la puesta en escena. A partir de estas primeras reuniones, se instaura como importante el acercarse al espacio escénico como un lugar onírico más que un lugar de representación, esto se debe a que la condicionante que la cuarentena estableció de tener que trabajar mediante la virtualidad, permitió pensar en las posibilidades que la inclusión de cámaras podían brindar para la generación de las escenas. De esta forma se propone abordar este montaje para que difiera con la idea tradicional de representación presente en el teatro y a la vez trabajar con espacios intermedios que permitan la generación de momentos que salgan de la normalidad de la puesta en escena.

Esta nueva forma de pensar la escena supone un desafío para el diseño del montaje, ya que implica abordar los elementos presentes en la puesta en escena desde una nueva perspectiva que responda a la lógica que se desea establecer. Es importante además considerar los desafíos técnicos que este formato supuso para la realización del diseño, ya que la diversidad de formas en las que se presenta la misma obra supuso una constante revisión y consideración de los aspectos técnicos, para que no se volvieran obstáculos ineludibles y pudiesen funcionar de manera armónica y complementaria junto con el diseño del montaje.

Es necesario destacar que, si bien este montaje se compone por diversas lógicas tradicionales del teatro y la puesta en escena, la representación no se encuentra dentro de ellas. Con esto se busca en la escena producir una posibilidad para que Laurencia e Isidora sean quienes relaten sus vidas y experiencias, se busca trabajar con las lógicas del ritual por sobre las de

la representación, por lo que se establece para el desarrollo del diseño el entender que son estas mujeres las que pasarán a estar presentes dentro de la escena, por lo que es necesario encontrar una forma que permita que esta acción ritual de posesión sea posible.

Considerando la propuesta de relación entre personajes y actrices que el texto supuso, más esta idea de trabajar el espacio escénico como un lugar que posibilita lo onírico, aparece la idea de trabajar este montaje como una posibilidad para lo ritual. Dentro de las acciones que el texto propone existen momentos de diálogo entre las actrices, entre Laurencia e Isidora y de cada actriz con una de las mujeres. Pensando en que Laurencia e Isidora ya no están con vida, ¿cómo sería posible que ellas se comuniquen entre sí y con las actrices? A través de las posibilidades de comunicación con entidades que no se encuentran en un plano terrenal, es que se decide trabajar momentos en la escena como instancias rituales, las cuales facilitan el diálogo entre los espíritus y las actrices.

El ritual es entonces la forma a través de la cual se busca realizar lo que el texto y dirección buscan incluir dentro de la escena, además -considerando lo anteriormente mencionado en cuanto a la relación entre teatro y ritual- es posible incorporar lógicas rituales dentro de la puesta en escena que resulten armoniosas con el lenguaje teatral, permitiendo un resultado donde la puesta en escena y el ritual son complementarios entre sí.

Para poder incluir estas instancias rituales es importante considerar los elementos que componen al rito y particularmente pensar en qué elementos de la escena se pueden transformar en objetos rituales que puedan facilitar la ocurrencia del ritual en la escena. Cada uno de estos elementos puede estar relacionando con distintos aspectos relevantes en el montaje de la obra, pero es en su conjunción, en su trabajo como partes de un todo, como

define anteriormente Schechner (2020), que se encuentra lo único de cada ritual, en la armonía y la relación que se provoca en estos elementos componentes de un rito.

Considerando que la obra se basa en la vida y obra de Isidora Aguirre y Laurencia Contreras, es que se decide incorporar elementos de archivo relacionados con cada una de ellas. Es en la integración de estos objetos de archivo que se encuentran los elementos rituales que son necesarios para la realización de la acción ritual en la escena.

El concepto de archivo supone un objeto que es capaz de perdurar en el tiempo y a través de una correcta investigación y elección de archivos, es posible incluir en la escena elementos que estuvieron directamente relacionados con Laurencia e Isidora cuando estas se encontraban con vida. La inclusión del archivo en este montaje funciona como un canal directo de comunicación con estas dos mujeres, se vuelve el medio a través del cual se puede encontrar una forma que canalice a los espíritus en la escena y facilite su participación dentro del montaje.

Debido a esto, es que fue necesario realizar una búsqueda de objetos de archivo que funcionaran de manera asertiva al ser incluidos en el proceso de diseño y la puesta en escena. La selección de los objetos de archivo se acotó al aporte que hicieran en la escena para poder facilitar la trasmisión de distintos mensajes presentes en la obra, permitiendo a través de su análisis comprender de mejor manera las personalidades de Laurencia e Isidora, lo que permitió llegar a resultados que complementaran sus formar de ser y estuviesen en concordancia en cómo se presentan estos espíritus en la escena

La inclusión de archivos permitido general el vínculo con el ritual en la escena y produjo en canal de comunicación directo con la vida de Laurencia e Isidora, funcionando también como

canalizadores de sus presencias en la escena. A través de la incorporación y utilización de estos elementos dentro del proceso de diseño fue posible llegar a un resultado que estuviera directamente relacionado y de manera más íntima con quienes fueron Laurencia e Isidora, se establecen como objetos cargados con recuerdo que adquieren una nueva función dentro la obra y toman un carácter ritual basándose en su vínculo directo con estas dos mujeres.

Se generan entonces tres grupos de vestuarios: uno para los espíritus de Laurencia e Isidora, otro para las actrices Emilia y Piera, y un tercero, denominado como vestuario de las posesiones, el cual funcionó como el vestuario ritual de la puesta en escena. Considerando que la obra se centró principalmente en los momentos importantes -en cuanto a sus obras- de Laurencia e Isidora, se decide optar por un vestuario temporal sin caer en una silueta completamente fidedigna a una época, sino que sea visualmente asociable a un periodo anterior. Para esto se hace una recopilación de diferentes fotografías de Laurencia e Isidora para construir una idea de cómo podrían estar vestirse ella en la escena. En el caso de Emilia y Piera es necesario pensar en el vestuario como una extensión de su labor como actrices, por lo que se decide optar por un vestuario similar a la ropa de *training* que las actrices solían utilizar en sus ensayos.

Es necesario hacer una distinción entre Laurencia e Isidora, ya que sus personalidades difieren mucho entre ellas. Al buscar archivos y registros de Isidora, surge la idea de que es una persona extrovertida y activa, teniendo mucho movimiento tanto en la obra como en su vida, por lo que se decide hacer una silueta relajada y dinámica, buscando potenciar el movimiento que Isidora pueda realizar en la escena y acentuar con los colores su personalidad vibrante. En el caso de Laurencia fue difícil encontrar registros fotográficos de ella, ya que fue una persona muy celosa de su intimidad, por lo que fue necesario recurrir a testimonios

de personas que la conocieron y así comprender algo de su personalidad a través de la recopilación de estos discursos. Así, se llega a la idea de que Laurencia fue una persona reservada, muy estricta y disciplinada, optando entonces por una silueta rígida y lineal, incorporando el uso de capas de vestuario, que enfatizaran esta idea de que no es fácil poder ver completamente a Laurencia.

Se trabajan dos paletas de colores generales, una que esté principalmente relacionada con Laurencia - Piera y otra enfocada en Isidora – Emilia, utilizando distintas escalas de intensidades para cada categoría de vestuario: para las actrices se utiliza la opción más vibrante de los colores de cada paleta, optando por agregar detalles en colores más saturados; para los espíritus se decide trabajar con una saturación baja de los colores, seleccionando colores más brillantes que, al ser menos saturados, generen una sensación de palidez en los vestuarios. Finalmente, para los vestuarios de Posesión se trabaja con colores de saturación y brillo medio, (en el caso de Laurencia se decide utilizar colores de bajo brillo para apoyar la idea de que es una persona sobria y rígida), buscando general visualmente la sensación de que los vestuarios de los espíritus cobran vida cuando pasan por el proceso de ritual.

Teniendo presente la necesidad de incluir objetos de archivo dentro de distintos elementos dentro de la puesta en escena, para que estos se volvieran los medios canalizadores a través de los cuales los espíritus pueden ingresar a los cuerpos de las actrices, logrando así generar una unión entre los elementos rituales necesarios para producir una acción ritual, es que se genera una primera propuesta de diseño de vestuario.

Como se mencionó anteriormente, se crean tres categorías de vestuario: uno ligado a los espíritus, uno a las actrices y otro a las Posesiones. Este último en particular será el vestuario que incluya dentro de su estructura la incorporación de elementos de archivo, ya que es

mediante este vestuario que es posible hacer tangible la presencia de Laurencia e Isidora en el espacio escénico. Para realizar esto, se propone incluir dentro de los vestuarios páginas de libros, revistas, entrevistas y trabajos (entre otros) que contuvieran frases importantes relacionadas con Laurencia e Isidora (Ilustración 1 y 2), pensando en la idea de que este vestuario de Posesión surge a partir de estos archivos, de los objetos cargados con memorias y vínculos estrechamente relacionaos con estas dos mujeres.

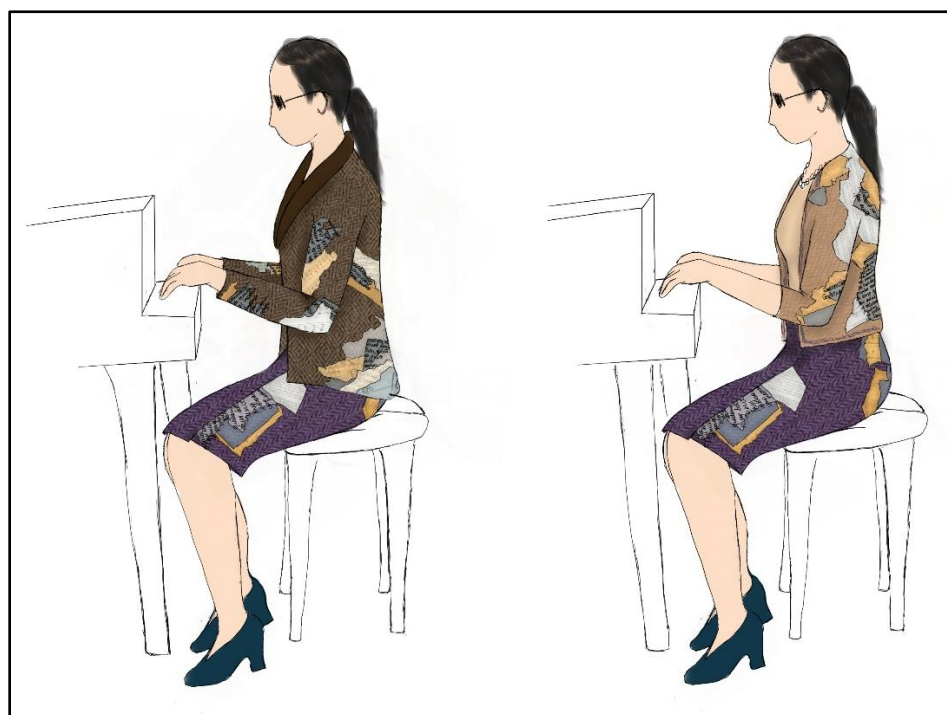


Ilustración 1, Primer Boceto de vestuario Posesión-Laurencia Contreras. Elaboración propia.



Ilustración 2 Primer boceto vestuario Posesión - Isidora Aguirre. Elaboración propia.

Una vez presentada esta primera propuesta de diseño, aparece como condicionante la incorporación de elementos audiovisuales dentro de la escena. Surge aquí el problema del traspaso del lenguaje teatral al audiovisual, ya que esta transmisión no busca transformar la puesta en escena en un proyecto audiovisual, sino que busca incorporar lo audiovisual a la puesta en escena y a su vez complementara la puesta en escena en sí. Este problema se debe a que la primera propuesta de vestuario está pensada para lógicas completamente teatrales, es decir (en este caso) pensada para funcionar dentro de una sala con luces y espectadores, por lo que, al mostrar al vestuario mediante el lente de una cámara, la escala del detalle se ve afectada, transformándose en un elemento visualmente mucho más grande y llamativo de lo que se puede apreciar dentro de una sala. Al presentar esta primera propuesta de vestuario al equipo de diseño, se establece que la idea de incorporar los archivos en el vestuario es acertada, pero la forma en la que estos son incluidos debe ser distinta debido a las

complicaciones técnicas anteriormente mencionadas. Principalmente, los comentarios se centran entonces en la búsqueda de una nueva forma de incluir los archivos en el vestuario, mientras que las paletas de colores y siluetas son aprobadas.

Para esto se toma la decisión de modificar la escala en la que los objetos archivos son incluidos en el vestuario, para esto se necesita hacer una selección de elementos precisos a incorporar, ya que, al reducir la escala, la cantidad de elementos que se pueden incorporar también se ve reducida. Debido a esto es necesario encontrar una técnica que permita incluir los archivos seleccionados y no solo ponerlos sobre el vestuario, es necesario que formen parte de la indumentaria y no puedan ser separados de esta, llegando a la segunda propuesta de vestuario, la cual sería la definitiva (Ilustración 3 y 4).

En este punto es importante destacar que no fue posible la inclusión y utilización de objetos de archivo con valor aurático dentro de la escena, ya que, por a causa del mismo valor que estos objetos poseen, puede suponer un riesgo a su integridad física el ser incluidos dentro de la escena y de la acción que se necesita realizar, por lo que se trabaja a la palabra hablada y/o escrita como reemplazante de estos objetos auráticos.

Se decide rescatar palabras desde los archivos seleccionados que estuviesen directamente relacionados con el objetivo de la obra y las posturas de Laurencia e Isidora frente a estos temas. La selección de estas palabras desde los archivos elegidos se debe a la capacidad que históricamente poseen, de funcionar como medios canalizadores para la ocurrencia de situaciones metafísicas que debiesen ocurrir dentro de un rito. En este caso, en particular, las palabras rescatadas desde los archivos que fueron incorporadas en los vestuarios están directamente relacionadas con Laurencia e Isidora, ya que fueron ellas quienes las dijeron en algún momento de creación de sus obras.

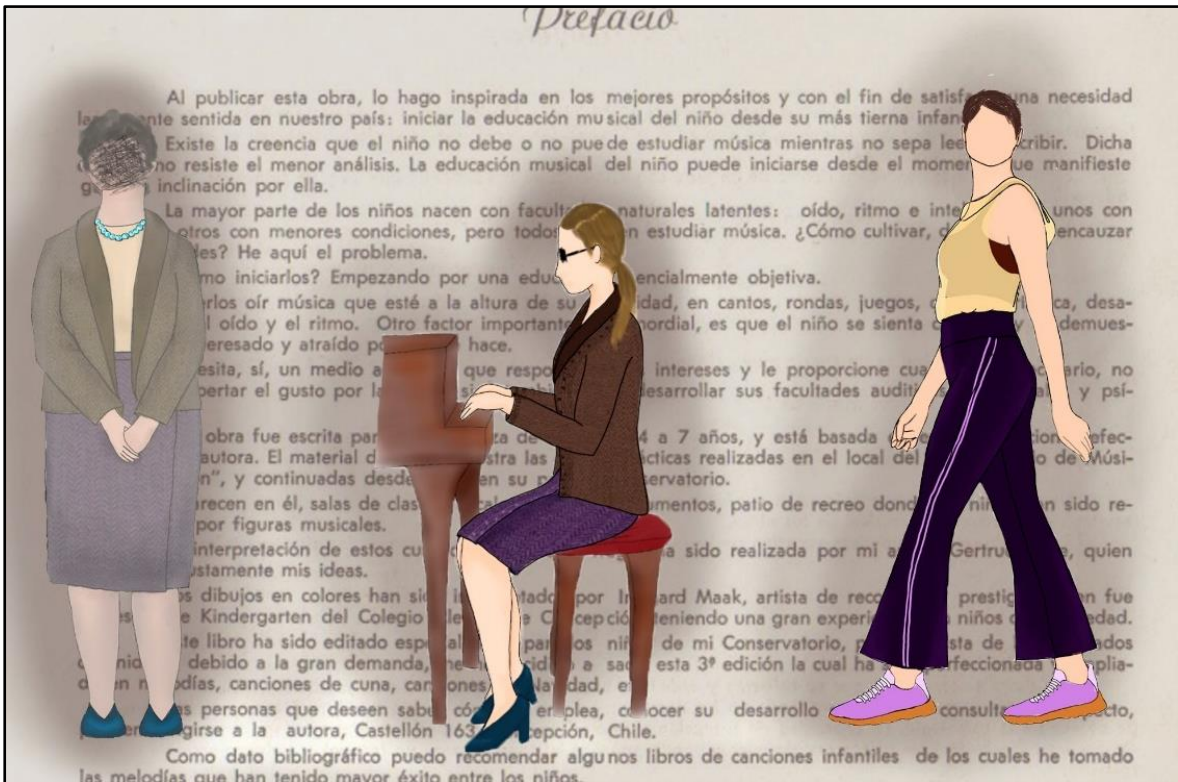


Ilustración 3 Vestuarios Laurencia – Piera. Elaboración propia.



Ilustración 4 Vestuario Isidora – Emilia. Elaboración propia.

Para poder realizar una correcta integración de los elementos de archivo en los vestuarios de Laurencia e Isidora, se realizó una pequeña investigación de posibles técnicas que permitieran incluir estos elementos dentro de los vestuarios. A partir de esta investigación se decide utilizar al bordado como método que, aparte de permitir plasmar los extractos de archivos seleccionados en los vestuarios, también el gesto mismo de bordar estos archivos posibilita un entretejido entre el archivo y el vestuario. Dicho de otra manera, al bordar el archivo en el vestuario, estos generan una red entre ellos, en donde el vestuario se vuelve un soporte del archivo bordado.

Esto se debe a que el bordado como técnica posee la capacidad de producir un tipo de narrativa especial, que se genera mediante la relación de la corporalidad y la materialidad. Específicamente en el caso trabajado, al incorporar archivos (extractos de entrevistas y escrituras de Laurencia e Isidora) en el vestuario de cada una de ellas, estos archivos se vuelven el medio canalizador a través del cual se permite la presencia de ellas en la escena.

Históricamente, el bordado ha quedado a un segundo plano comparado con otras disciplinas artísticas, como las artes plásticas por ejemplificar, esto se debe a que esta técnica ha sido vinculada con la mujer, quien debía formarse a partir de estándares que se establecieron como necesarios -y obligatorios- para que pudiese desarrollar de manera correcta en el papel que la sociedad le impuso. Según esto, Castillo Mora (2018) plantea que

Desde un comienzo, la formación y educación de la mujer debía ir encaminada a la plena identificación de un modelo cultural propio, específico para su género, dotado de virtudes que constituyen la esencia de la feminidad. Así se crearon ciencias basadas en los saberes femeninos, que fueron reducidos al campo del conocimiento subyugado (p. 25)

Aun cuando se han encontrado registros de que el bordado existe desde antes de la Ilustración, es en este periodo en donde se asienta esta técnica en el espacio doméstico, al ser este considerado como un espacio femenino. Tomando en cuenta el poco valor que históricamente se le ha dado a la labor de la mujer y a su capacidad creativa y expresiva, es correcto entender que el bordado fue considerado como una artesanía más que una técnica textil/plástica, por lo que todo el valor que un bordado realizado por una mujer podía tener, era menospreciado y entendido como un simple pasatiempo,

Así pues, el arte textil ha sido estigmatizado como artesanía, sin valor intelectual ni profesional respecto a las llamadas artes mayores como la escultura y la pintura, relegando el trabajo laborioso y exquisito del bordado al ámbito privado y doméstico, y, por tanto, sin ningún reconocimiento social ni artístico (Frasquet, 2016, p. 21)

Al ser también una labor que por mucho tiempo les fue impuesta a las mujeres como parte necesaria para la construcción de una mujer completa -socialmente hablando-, el bordado fue una forma de represión y control sobre el quehacer femenino. Es con el movimiento de las primeras mujeres sufragistas, que utilizaron el bordado como forma de manifestación y protesta frente a sus derechos, que se le comienza a asignar un nuevo valor esta técnica, permitiendo una resignificación y una apropiación del bordado que surge desde las mujeres y no como una imposición sobre ellas.

Se vuelve necesario incluir esta breve reseña histórica del bordado dentro de esta investigación, ya que es a partir de las diversas significaciones y utilidades que se adjudicaron a esta técnica, acorde a las lógicas socioculturales de cada período histórico, es que se pueden encontrar las múltiples definiciones que se le han entregado al bordado

Utilizando la definición que Castillo (2018) plantea citando a Floriano (1942), podemos entender a la técnica del bordado como “toda labor de aguja, en la cual, sobre un tejido o materia de fondo penetrable, se aplica una decoración” (p.22). Trabajaremos la idea decoración como todo elemento que se incorpora dentro del bordado, independiente de si estos tienen una función ornamental o no.

La utilización de la técnica de bordado para la inclusión de las palabras seleccionadas desde los objetos de archivos escogidos, permite que las mismas palabras pasen a ser parte del vestuario, sean entretejidas con la materialidad misma de la indumentaria y pasen de estar sobre el vestuario a estar en él. Esta técnica permite que las palabras y el vestuario se acoplen y formen una nueva unidad, dan paso al origen a un vestuario ritual, el cual permite la realización de las acciones rituales necesarias para el desarrollo y la narrativa del montaje.

Fue necesaria para la realización de este montaje encontrar una forma de incluir la ritualidad en la escena para permitir la presencia de Laurencia e Isidora en el espacio escénico. A través de la inclusión de elementos de archivos, específicamente hablando, de la incorporación de palabras que estén directamente relacionadas con estas dos mujeres en el vestuario mediante la técnica de bordado, es que se instaura un medio de canalización que le permite al vestuario transformarse en un vestuario ritual que posibilita la realización de acciones rituales en la escena, logrando que se establezca una vía mediante la cual el ritual sea efectivo y permita que Laurencia e Isidora estén presentes en el espacio escénico.

4. Conclusión

Mediante la correcta inclusión de elementos de archivo dentro de un componente de la escena, como el vestuario, es posible generar una vía que permita lograr la transformación de la puesta en escena a un momento ritual, creando un espacio en donde las lógicas representacionales quedan traslapadas por la presencia de espíritus en el espacio escénico, a través de la capacidad de invocación que las palabras extraídas de los archivos poseen. La incorporación de archivos en el vestuario produce que este último se transforme en vestuario ritual y se vuela el medio a través del cual es posible facilitar la realización de un rito en el espacio escénico.

El diseño y montaje de *Más allá de ellas* se presentó como una oportunidad para modificar las lógicas en las que se suele abordar la escena. El objetivo de incluir elementos rituales dentro del espacio escénico supuso el abordar el vestuario desde una perspectiva que se acoplara con el propósito del montaje y, a su vez, respondiera de manera armónica a la escena, es decir, busca una forma de incluir estos nuevos elementos de manera tal que mantengan sus particularidades y simultáneamente puedan enlazarse con la escena.

Fue una ocasión que abrió las oportunidades de ahondar en las infinitas posibilidades comunicativas que la escena puede contener, permitió entender que la escena no tiene que solo adscribirse a lógicas que respondan a lo usualmente asociado con el teatro, sino que es un espacio que posibilita la inclusión de miles oportunidades que permiten enriquecer el proceso de diseño y el resultado final, donde las mismas formas en las que estas oportunidades son abordadas para cada escena son capaces de generar otra infinidad de resultados.

Mediante la idea de un vestuario ritual en la escena fue posible entender a cabalidad las capacidades comunicativas y narrativas que se pueden incluir en el vestuario, fue posible entenderlo como un instrumento que puedes ser trascendental para la realización de momentos fundamentales de un montaje. La forma en la que el vestuario debía funcionar visualmente dentro de este montaje supuso una nueva forma de entender el funcionamiento de lo teatral, lo que permitió comprender como lo teatral puede suceder en diversas escalas, colores, situaciones y temporalidades y cómo lo teatral no significa obligatoriamente que algo sea exagerado o de gran tamaño, sino que, abordándolo de la manera correcta, hasta un detalle pequeño puede tener una carga teatral relevante para el montaje.

Este montaje fue la instancia para comprender el valor que posee el trabajo a mano que es incorporado dentro del diseño, cómo la utilización de diferentes técnicas para llegar al resultado esperado no solo responder a cuestiones estéticas, sino que también son capaces de ser elementos ricos en simbologías y significados que terminan por incrementar la carga sónica del elemento en el que estas técnicas son utilizadas e incorporadas.

Referencias

- Araya Riera, P. (2008). *Ritualidad y Política. Un mundo de representaciones o las representaciones del mundo*.
- Barbieri, D. (2017). *Costume in performance: Materiality, Culture and the Body*. Londres: Bloomsbury Visual Arts.
- Castillo Mora, V. (2018). *Memorias (des) bordadas: el bordado como máquina de escritura para una expresión feminista*.
- Da Silva Catela, L. (2002). El mundo de los archivos. *LC Jelin, Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad. Madrid: Siglo XXI de España*
- Frasquet, M. A. (2016). *Tirar del hilo: Una aproximación al bordado subversivo*. Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras, (5), 18-43.
- Fuster Ruiz, F. (1999). Archivística, archivo, documento de archivo... Necesidad de clarificar los conceptos. *Anales de documentación, vol. 2, 1999*.
- Lobos, M. (2017). Moda y reelaboración del cuerpo vestido: las bases metodológicas del diseño de vestuario escénico, en Carreño, A. (2017) *Arte/Moda: Intersecciones*. Ediciones Departamento de Artes Visuales
- López, D. M. (2013). *El vestuario en el teatro contemporáneo: Introducción a la reflexión del hecho catártico como mecanismo de diseño*.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Ediciones Paidós Ibérica

Sánchez Montes, María José. (2004) "*Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual,*"
Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 20,
pp. 87-101.

Schechner, R., & Lucie, S. (2020). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

Squicciarino, N. (2003). *El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la
indumentaria*. Cátedra.

Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las
Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Trastoy, B., & De Lima, P. Z. (2007). *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros Editorial.