

El vestuario en el teatro contemporáneo:

introducción a la reflexión del hecho
catártico como mecanismo de diseño.

Diana Marcela López Echandía
Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Arquitectura y Diseño
Facultad de Diseño de Vestuario
Medellín
2013



El vestuario en el teatro contemporáneo:

Introducción a la reflexión del hecho
catártico como mecanismo de diseño.

Diana Marcela López Echandía

Trabajo de grado para optar por el título
de Diseñadora de Vestuario

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Arquitectura y Diseño

Facultad de Diseño de Vestuario

Medellín

2013



Diseño de cubierta, ilustraciones y
diagramación de texto: Chiri Gaviria

Corrección de estilo: Julián Alejandro Correa

Diseño de página web: Juan Pablo Hoyos

Medellín, Colombia 2013

Para ver esta información en formato digital
ingrese a esta página web:

[www.namarlopezechandia.wix.com/
vestuariocatarsis](http://www.namarlopezechandia.wix.com/vestuariocatarsis)



Hoja de aceptación

El presente trabajo de grado que tiene por título **El vestuario en el teatro contemporáneo. Introducción a la reflexión del hecho catártico como mecanismo de diseño**, es requisito para optar por el título de Diseñadora de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana. Fue presentado el día 18 de noviembre del 2013 y bajo la aprobación y el visto bueno del siguiente grupo de docentes y directivas:

Mauricio Velásquez

Decano de la Facultad de Diseño de Vestuario

Carlos Mario Cano

Docente y asesor de tesis

Lina Velásquez

Docente y asesora de tesis

A mis padres con todo mi amor, les dedico este maravilloso viaje.

Agradezco infinitamente a todas las personas que formaron parte en este proceso investigativo, especialmente a los profesores Nidia Bejarano, Luz Dary Alzate y Carlos Mario Cano, quienes direccionaron mis deseos en el tema, con sus conocimientos y asesorías.

Tabla de contenido

16	26	34	48	58	70	102
Resumen- Résumé	Capítulo 1: Catarsis	Capítulo 2: Ritual	Capítulo 3: Teatro Contemporáneo	Capítulo 4: Espectador Actual	Capítulo 5: Vestuario Escénico	Conclusiones
18	28	36	50	60	72	108
Introducción	• Concepción del término	• Ejercicio del ritual	• Indicios de lo contemporáneo en el teatro y provocación de la crueldad	• Influencias del contexto presente	• Perfil del diseñador de vestuario en el teatro local	Bibliografía
	32	40		66	86	
	• El hecho catártico y el psicoanálisis	• Construcción del cuerpo y dinámicas del vestuario		• Sujeto activo al drama	• El vestuario: invocación y provocación de fuerzas	

Resumen

El teatro desde sus inicios se ha preguntado por la recepción estética del espectador. Los géneros teatrales se conciben para efectuar distintos síntomas en el público; en la antigua Grecia, la comedia por ejemplo estimulaba la intelectualidad del espectador y la tragedia, que en este caso es la que más nos interesa, causaba temor y compasión, producía descargas emocionales ligadas al inconsciente y generaba un efecto purificador. Este proceso es denominado *catharsis* y para nuestra investigación es la motivación tanto del principio, como premisa de diseño y su finalidad, para generar efectos en el espectador.

Palabras clave: *catharsis, espectador actual, ritual, teatro contemporáneo y vestuario escénico.*

Résumé

Depuis son début, le théâtre s'a demandé sur la réception esthétique du spectateur. Les genres théâtraux sont conçus pour effectuer des différents symptômes au public; en la Grèce antique, la comédie par exemple stimulait l'intelligence des spectateurs et la tragédie, que dans ce cas nous intéresse le plus, causait peur et compassion, produisait décharges émotionnelles liées au inconscient et générait un effet de purification. Ce processus est appelé *catharsis* et pour cette recherche est la motivation autant de principe, comme prémisses de dessin et de sa finalité, pour générer des effets au spectateur.

Mots clés: *catharsis, spectateur actuel, rituel, théâtre contemporain et costume scénique.*

Introducción:

aproximación al vestuario como vehículo catártico

La obra *1.12* (2013) es el resultado de la materia *Laboratorio de Puesta en escena 2* que imparte el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el director artístico y profesor David Psalmon.

En ella se exhibe la cruda realidad que vivió la Ciudad de México el 1 de diciembre del 2012. Algunos ciudadanos salieron a marchar por estar en contra del nuevo Presidente, Enrique Peña Nieto. Cerca de esa fecha, ocurriría el cambio de poder para el nuevo periodo de gobierno, las marchas más significativas fueron en el Centro histórico del Distrito Federal, donde se encuentra el Palacio Nacional. La Policía Federal tenía el derecho de hacer detenciones arbitrarias y muchas personas desaparecieron ese día.

La obra cuenta la historia de cómo llegaron ocho mujeres y un hombre homosexual a la celda donde se encuentran y cómo cada una de sus vidas es afectada por la injusticia social. Unos de los casos es una adolescente colegiala que estaba en La Alameda Central¹, no sabía que se aproximaban manifestantes y tampoco la magnitud de los disturbios, porque nunca había participado en una manifestación.

¹ La Alameda Central es un parque emblemático del Centro Histórico muy cerca del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México

Ella corre, no sabe para dónde va, está asustada y se encuentra con dos agentes de policía, les dice que la ayuden, que ella no sabe qué sucede y estos la toma fuerte de su brazo, se la llevan a la patrulla y se van con ella; llegan al centro de detención y la violan.



En la puesta en escena, la actriz cuenta qué sentía cuando estaba siendo violada, lleva puestos una camiseta y un calzón, las dos prendas están sucias y rotas, en un momento de desesperación cuando comienza a contarle a las otras mujeres y el hombre, se quita la camisa y en su cuerpo, solo queda el calzón; está acostada y poco a poco en dirección al público va abriendo las piernas que le tiemblan y en su calzón, se ve una gran mancha roja en la parte de la vagina y el ano.

Escena de violación de la obra *1.12*. Las otras actrices de la obra dramatizan el acto mientras la colegiala cuenta su experiencia. Fotografía: Biblioteca personal de Paulina Villaseñor. (13\10\2013)



Esta prenda de vestir deja que el espectador construya la violación, ponga sus vivencias en la fabricación imaginaria de ese momento violento sobre el cuerpo, por eso consideramos que la prenda es catártica, cada uno de los espectadores se imaginará una violación distinta, con texturas, colores y sensaciones distintas, pues los espectros del inconsciente son diferentes en cada persona.

Escena de la obra 1.12.
Acá el vestuario se
convierte en vehículo
para exhibir el acto vi-
olento sobre el cuerpo.
Fotografía: Biblioteca
personal de Paulina
Villaseñor. (13|10|2013)

Por desgracia y suerte de la investigación, este es uno de los pocos ejemplos claros del fenómeno que deseamos tratar.

La pregunta que nos incita hacer esta exploración teórica es: *¿El vestuario escénico podría ser un vehículo catártico para el espectador, en el teatro contemporáneo?*

El teatro posmoderno busca seducir al público con diferentes discursos, pretende que el espectador se incomode en escena, experimente sensaciones agradables, cautivantes, crueles, grotescas: viscerales. Quiere volver al espectador, un sujeto activo y catártico. En esta investigación monográfica, partimos de esa necesidad que tiene el teatro actual, para percibir y entender el fenómeno. El Diseño de Vestuario sería pieza fundamental en la labor de complacer esta necesidad, 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 éste.

Para dar respuesta a nuestro interrogante, planteamos la hipótesis de utilizar los estudios del psicoanálisis sobre el método catártico, para entender las fuerzas que ejerce la catarsis en un cuerpo, cómo se genera y qué la genera. Además, analizaremos las formas de representación donde se manifiesta la *catarsis* en un cuerpo dramático y no en un arte literario, de esta manera podremos observar qué viste ese cuerpo dramático y cómo es su relación con lo que porta, por lo anterior, atenderemos al ritual y el performance, y así comprenderemos qué motiva un cuerpo para sentir la catarsis y cómo un diseñador de vestuario podría utilizar estos elementos para crear el vestuario como vehículo catártico en el teatro contemporáneo.

Como objetivo general queremos reflexionar las dimensiones estéticas del hecho catártico y trasladarlas al diseño de vestuario para estimular la catarsis en el espectador teatral, a través del vestuario.

Y como objetivos específicos, esperamos:

Analizar la manera como la *catarsis* se manifiesta, qué la produce, cómo se activa y utilizar el método catártico que expone el psicoanálisis para esto.

Comprender el vínculo que tiene el vestuario con el cuerpo dramático en el *ritual* y hacer un puente espacio-temporal para llevarlo al *teatro contemporáneo*.

Cuestionar el quehacer del diseñador de *vestuario escénico* en tiempos del *teatro contemporáneo*.

El motivo personal de esta investigación, es un asunto completamente erótico. El teatro se ha convertido en mi amante, a veces me decepciona de tal manera que siento la incertidumbre de no volver a excitarme, pero en ocasiones y debo ser sincera, en muy pocas ocasiones me hace sentir desde la punta de mis cabellos hasta el dedo gordo del pie, pasando por mis neuronas, corazón, hígado, intestino, sexo y demás.

El cine es encantador y en su forma narrativa, los directores pueden lograr todo lo que en el teatro es juzgado por su carácter mediato, pero eso es lo que me atrae, saber que alguien me haga experimentar intensidades en mi cuerpo y poder percibirlo como ser humano y no como una imagen en pantalla. Soy morbosa, constantemente estoy en búsqueda por volver mi cuerpo catártico y esta investigación, me permitirá amalgamar mi pasión y quehacer que es el *vestuario escénico* con mi sentir.

Como espectadora teatral, en ocasiones observo las reacciones del público cuando están en escena, me gusta escuchar su opinión al salir de la función, leo crítica teatral y me doy cuenta de la necesidad que tiene el *espectador actual* de querer sentirse afectado después de ver una obra; como diseñadora de vestuario aprovecho este estímulo que emerge y deseo complacerlo estéticamente con mi profesión.

El propósito de esta investigación es concluir el trabajo de grado, requisito fundamental para optar por el título de Diseño de Vestuario. Además, los diseñadores de vestuario en Medellín no se han preocupado por este fenómeno, mi interés es comenzar a llenar el vacío y dejar las puertas abiertas para seguir alimentando esta pregunta existencial.

Para iniciar la investigación, se realizó una búsqueda en todas las instituciones técnicas, tecnológicas y profesionales del Área Metropolitana de Medellín en el sector del Diseño de Vestuario o Modas, con el fin de abarcar previos estudios sobre el fenómeno. Los resultados de este escaneo concluyen un campo inexplorado, ningún diseñador de vestuario o modas se ha preocupado por investigar el vestuario catártico en el teatro.

Los textos que se rastrearon entre el año 2008 y el 2013 son de carácter académico como tesis, investigaciones, libros, artículos y revistas publicadas por las instituciones: Academia Superior de Artes, CESDE, Colegiatura Colombiana, Escuela Arturo Tejada Cano, Escuela de Diseño ESDITEC, Fundación Universitaria del Área Andina, Institución Universitaria Pascual Bravo, Institución Universitaria Salazar y Herrera, Universidad Pontificia Bolivariana y el Sena.

Esta exploración teórica y creativa, que surge de preguntarnos por el vestuario como vehículo catártico en el *teatro contemporáneo*, la abordamos desde una metodología analítica y un reconocimiento de autores teóricos y prácticas escénicas que manifiestan ciertas intensiones propias del fenómeno que estamos tratando. El diseño de esta recopilación de información metódica, es el soporte vital para los hallazgos y las conclusiones de la investigación.

La categoría de análisis que evidencia y mide el fenómeno, es la comunicación del *vestuario escénico*. Utilizamos la herramienta de análisis de textos en los estudios de teorías escénicas, psicoanalíticas y filosóficas que aclararan y afirmaran la concepción del fenómeno. También, implementamos entrevistas a dos figuras notables en el medio de las artes escénicas contemporáneas en Medellín, que además, son personajes que conocen a fondo el fenómeno. Éstas entrevistas, nos ayudaron a conocer y analizar el punto de vista que tenían y también, nos revelaron información acertada para la investigación.

Los instrumentos que utilizamos, fueron fichas técnicas bibliográficas que nos permitieron compilar la información fundamental que es base de nuestra investigación y por último, ejecutar entrevistas de tipo abierta con grabadora de sonido para recopilar la visión de estos personajes.

Nuestra estrategia, fue analizar la forma como el cuerpo dramático en estas prácticas teatrales potencialmente catárticas, se expresaban con el vestuario. Saber qué relación tenía con los elementos que portaban y por qué eran utilizados. ■



·Catarsis·

Capítulo 1

Catarsis

Concepción del término

La terminología en griego nos plantea que la palabra *catarsis* significa kathar(o)- καθαρός gr. 'puro' + -si(s)/-s(o)- gr. 'acción'= purificación y proviene de la tragedia griega. En la *Poética* (1987) de Aristóteles, se habla de ella como la facultad que tiene la tragedia por suscitar el *phobos* (miedo, temor) y el *eleos* (piedad, compasión) en el espectador; de manera que al sentir estas emociones se purga el alma, pues el espectador se identifica con el héroe trágico en sus bajas pasiones y padece, después comprende el distanciamiento del drama trágico y siente compasión por éste. La *catarsis* es una de las intenciones y una de las consecuencias de la tragedia.

Un concepto clave para entender el proceso catártico en la tragedia es la mimesis. Aristóteles (1987) la menciona como una condición natural del ser humano y se desarrolla desde su niñez, "el hombre se distingue de los animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis" (Aristóteles, citado en González, 1987. p. 51). Además, Aristóteles declara que "la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente" (Aristóteles, citado en González, 1987. p. 55). Por ende, el espectador al presenciar la tragedia, sufre de mimesis y se reconoce a sí mismo consciente o inconscientemente en el otro: personaje ficticio; esta disposición revela el indicio de la *catarsis*.



Edipo y la Esfinge (1864) de Gustave Moreau. Edipo Rey es una obra trágica universal escrita por Sófocles, que como expone Sigmund Freud, su drama exhibe una realidad a la que todos estamos sujetos a vivir en algún momento; él lo llama complejo de Edipo y por esto, es un clásico teatral que siempre estará vigente en términos catárticos, pues a través de mimesis, inconscientemente reviviremos o viviremos las emociones de ese hecho. Tomada de: [\(http://amoelbarroco.tumblr.com/post/361676993/edipo-y-la-esfinge-de-gustave-moreau\)](http://amoelbarroco.tumblr.com/post/361676993/edipo-y-la-esfinge-de-gustave-moreau). (13\09\2013)

Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología* (1998), hace un registro temporal-perceptivo que muestra la visión del término *catarsis*; comenzando desde el Renacimiento hasta las reflexiones del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Para esta búsqueda nombraremos dichas interpretaciones².

Desde el Renacimiento al Siglo de las Luces, el cristianismo juzga negativamente la *catarsis*, le atribuye la aceptación del sufrimiento y la tolerancia de la visión del mal, “o incluso en Rousseau, que condena el teatro reprochando a la catarsis no ser otra cosa que ‘una emoción pasajera y vana [...] una piedad estéril’” (Pavis, 1998. p. 65).

En la mitad del siglo XVIII, Diderot reflexiona la manifestación de la *catarsis* en la dramaturgia trágica como un mecanismo educativo; él y Lessing señalan que el fin de la *catarsis* no es necesariamente eliminar las pasiones del espectador, por el contrario las transforma y genera la participación emocional.

Para finales del siglo XVIII, Schiller vuelve a venerar su encanto, ve en ella “una invitación de tomar conciencia de nuestra libertad moral” (Pavis, 1998. p. 65). Igualmente Goethe se muestra entusiasta y percibe la *catarsis*, como la mediación de las bajas pasiones del ser humano.

² Patrice Pavis al definir la catarsis, sugiere consultar en: F. Wodtke, <<Katharsis >> en *Reallexikon*, 1955, si es de su interés la historia del término.

Y finalmente, Brecht la ve como “la alienación ideológica del espectador” (Pavis, 1998. p. 65). Ahora bien, veamos la *catarsis* de manera fisiológica desde el punto de vista de María Lapoujade. Ella en su artículo *La noción de catarsis, encrucijada del pensar* (1993), nombra el hecho catártico “como procedimiento de ‘higiene’, en cuanto elimina ciertos tóxicos emocionales, situada en la imperceptible frontera entre lo orgánico y lo psíquico” (Lapoujade, 1993. p.228). La autora introduce el término en el campo de la medicina, dice que la *catarsis* “se pone al servicio de la salud” entendiendo la conexión directa del cuerpo y la psique. Además, Lapoujade también manifiesta la idea de *catarsis* en el teatro como el placer del sufrimiento; las emociones experimentadas en la tragedia son conmovedoras, desgarradoras, contrarias a la alegría, pero como Lapoujade bien dice

**“el hechizo del arte
torna gozoso ese dolor,
el placer del dolor.”**

La catarsis de la ficción trasmuta el dolor en gozo” (Lapoujade, 1993. p.229).

El hecho catártico y el psicoanálisis

En 1893 se hace público el primer manifiesto del método catártico y su revelación terapéutica frente a la histeria. Josef Breuer fue el creador de este método y junto a Sigmund Freud lo desarrollaron para el tratamiento de las psicopatologías en pacientes histéricos. Breuer y Freud adoptaron este concepto de la tragedia griega y lo trasladaron al consultorio.

Retomemos nuevamente la noción de *catarsis* como la excitación interna purificadora generada por un estímulo externo (como el teatro o el terapeuta); cuando la *catarsis* es introducida al psicoanálisis, vemos que el soporte de este método es la teoría del trauma, la cual expone que el ser humano tiende a guardar experiencias emocionales negativas ligadas a circunstancias³ que no permitieron una reacción enérgica efectiva a este suceso y por consiguiente se generó un acontecimiento traumático.

Como lo expresa Freud en su libro *Estudios sobre la histeria* (1895), estas experiencias o recuerdos traumáticos “actúa[n] a modo de un cuerpo extraño, que continúa ejerciendo sobre el organismo una acción eficaz y presente, por mucho tiempo que haya transcurrido desde su penetración en él” (Freud, 1895. p. 7). Al tratar a sus pacientes de histeria, se dio cuenta que estos recuerdos causantes del fenómeno histérico, no sufrían de “desgaste” como los demás que son llevados al “olvido” y son carentes de eficacia afectiva; además, muchos de sus pacientes padecían de histeria por estímulos no resueltos de la infancia; parecería extraño que al ser un suceso tan remoto, siga intacto en el cerebro y genere tal intensidad emocional.

³ Freud en *Estudios sobre la histeria* (1895), habla de dos posibles circunstancias. La primera es por causa social: el medio hacía difícil el desahogo de estas emociones; y la segunda es por el sujeto: al ser tan tormentoso ese suceso, el sujeto quería olvidar y reprimía sus pensamientos y acciones.

Sin embargo, Freud declara que los pacientes no tienen registro de estos recuerdos en su memoria, y por eso se recurría a la hipnosis, para generar estados alterados de conciencia (EAC), poder introducirse en la psique de la persona afectada y a través de un interrogatorio, hacer emerger dicho recuerdo con toda la nitidez y vitalidad con que se vivió.

Para que el método catártico sea terapéutico, el paciente debe verbalizar dicho recuerdo, debe traerlo conscientemente a su vida, Freud lo indica como “la confesión”, pues de esa forma se generará la descarga por reacción:

Entendemos aquí por reacción toda la serie de reflejos, voluntarios e involuntarios -desde el llanto hasta el acto de venganza-, en los que, según sabemos por experiencia, se descargan los afectos. Cuando esta reacción sobreviene con intensidad suficiente, desaparece con ella gran parte del afecto [del recuerdo] (Freud, 1895. p. 8).

Debemos aclarar que esta descarga por reacción, no es el único medio para liberar las emociones del trauma psíquico; “la labor intelectual asociativa [permite que] [...] El recuerdo del trauma [entre], yuxtaponiéndose a otros sucesos, opuestos, quizá, a él, y siendo corregido por otras representaciones” (Freud, 1895. p. 9), entonces,

El recuerdo es corregido por la rectificación de los hechos, por reflexiones sobre la propia dignidad, etc., y de este modo logra el hombre normal la desaparición del afecto, concomitante al trauma, por medio de funciones de la asociación (Freud, 1895. p. 12).

O sea que en otros casos, la asociación por medio de la representación (actividad de mimesis), hace posible citar el trauma psíquico y aliviar el afecto del recuerdo a través de un proceso de razonamiento intelectual. Este medio de desahogo, es el que imparte el teatro; el hecho catártico se produce en el enfrentamiento del sufrimiento psíquico (recuerdo y situación dramática) generado por el paciente (espectador) y el terapeuta (teatro o en este caso vestuario teatral). ■



· Ritual ·

Capítulo 2

Ritual

Ejercicio del ritual

La palabra rito viene del latín *ritus* y hace referencia a los actos religiosos, ceremoniales o de costumbres que se generan de manera repetitiva y estable. Según el *Glosario de Antropología Social y Cultural* (2002), estos actos son de carácter simbólico y en ocasiones pueden intensificar o impulsar algún proceso natural y esencial para la supervivencia de una comunidad; también se habla de los ritos de paso que ayudan a trascender una etapa o crisis del individuo. A la celebración o práctica de estos ritos se le llama *ritual* y es la que resuelve figurativamente los problemas a nivel terrestre de una comunidad.

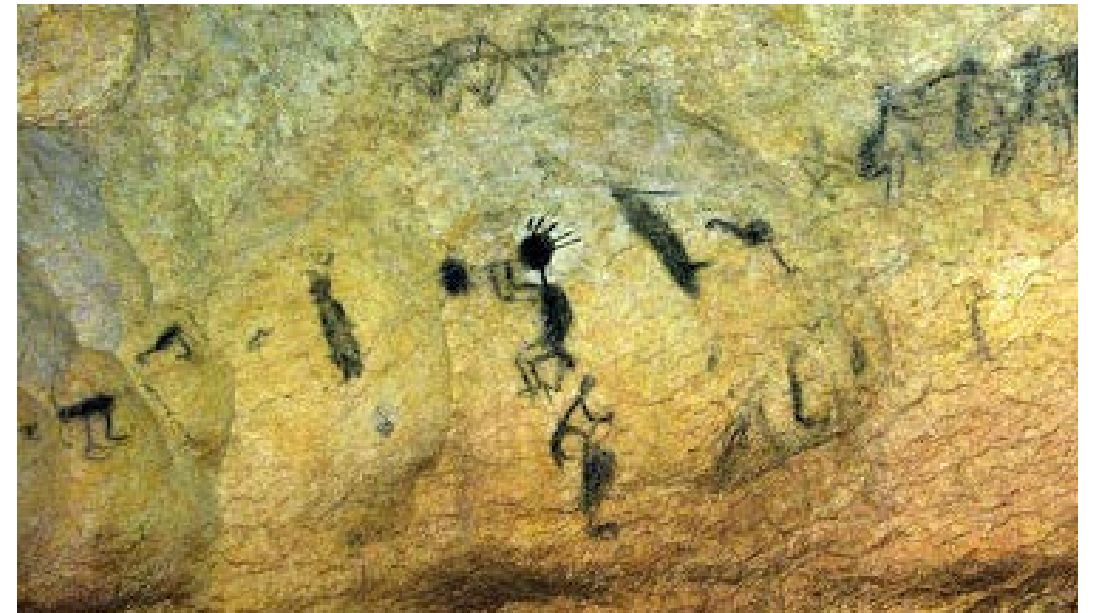
La experiencia *ritual* se remota a los periodos más antiguos de la actividad humana. Como indica Richard Schechner, en su libro *Estudios de la Representación: Una introducción* (2012).

Un gran número de sitios cavernícolas y entierros que se originan 20 000 o 30 000 años antes de nuestra era dan fe de un cuidado ceremonial en la manipulación de los muertos y contienen pinturas murales y esculturas que parecen tener una significación ritual (Schechner. 2012. p. 95).

Más adelante, Schechner menciona que

Los arqueólogos que estudian este “arte” rupestre piensan que probablemente se celebran rituales relacionados con las pinturas y esculturas [...] Unas cuantas de ellas representan seres humanos enmascarados danzando, tomadas tanto individualmente como en conjunto; estas obras le hablan a los seres humanos modernos a través de un enorme periodo de tiempo (Schechner. 2012. p. 101).

Y aún no frenamos este impulso de ritualizar algunos hechos relevantes o triviales de nuestra vida.



Pintura de arte rupestre de las Cuevas del Pomier.
Fotografía de Ely Conde Fuente. (9\08\2013)



Pintura de arte rupestre de las cuevas de Altamira y Nerja. Tomada de: [http://alvarorevuelta.wordpress.com/2013/04/23/genesis/\(9\)08\2013/](http://alvarorevuelta.wordpress.com/2013/04/23/genesis/(9)08\2013/)

Este profesor estadounidense, define los rituales como “memorias colectivas codificadas en acciones” (Schechner, 2012), habla de la oportunidad de experimentar una “segunda realidad” en la vida cotidiana; asumir posturas, riesgos, transiciones, pasiones reprimidas, que transgreden la disposición ordinaria de la vida.

Psicológicamente, los rituales llegan a producir grandes efectos en el sujeto que percibe este acontecimiento y en nuestro caso, dichos efectos son direccionados al espectador activo⁴.

⁴ Este calificativo de espectador “activo” lo desarrollaremos más adelante en el capítulo titulado *El espectador actual*.

“La realización de acciones en forma rítmica y repetitiva puede poner a la gente en un estado de trance. [...] las personas están ‘poseídas’, ‘transportadas’ o tienen experiencias ‘fuera del cuerpo’.” (Schechner, 2012. p. 100). De manera que, la vivencia de estos estímulos permite encarnar alegorías en nuestro ser.

A continuación, hablaremos del chamanismo, pues nos interesa entender cómo esta práctica percute en la psique y en los estados alterados de conciencia (EAC). Su praxis se fundamenta en el *ritual*, exalta la labor divina del chamán, quien trasciende los límites terrenales hasta llegar a lo sobrenatural y visto desde la neuroantropología, según Michael Winkelman en su texto *Shamanism as the Original Neurotheology* (2004):

Los procedimientos chamánicos intensifican las conexiones entre la sistemática límbica y las estructuras del cerebro inferior y proyectan estas integradoras descargas de ondas lentas y sincrónicas (theta) en el cerebro frontal. Esta dinámica [...] eleva el nivel de atención, de conciencia de sí, de aprendizaje y de memoria, y desencadena mecanismos que median el yo [...] El ritual chamánico tiene efectos terapéuticos a través de mecanismos que derivan de la dinámica psicobiológica del EAC. (Winkelman. 2004. p. 194-195).

También, Winkelman expone que “Los EAC implican patrones de descarga sistémica en el cerebro” (Winkelman. 2004. p. 198). Y dicho lo anterior, es evidente que el chamanismo libera tensiones, “purga el espíritu”, es catártico y para esta exploración investigativa encontramos en el *ritual*, esa manifestación de *catarsis* en una forma de representación semejante al teatro; lo cual nos ayuda a entender de manera certera la fabulación que tiene el material objetual o vestimentario en estas prácticas, pues el *ritual* en el Diseño de Vestuario y para esta investigación se convierte en vehículo ejemplar del fenómeno.

Construcción del cuerpo y dinámicas del vestuario

El cuerpo humano ha sido objeto de inmensas reflexiones, a nivel general se entiende en él, la constitución anatómica y física del ser humano, se comprende como el conjunto de sistemas orgánicos que constituyen una unidad, una forma.

Para nosotros, el cuerpo no es entendido desde esa estructura material de organismo limitante, nuestro cuerpo se transmuta como escenario del pensamiento, dejamos a un lado la idea del cuerpo-cárcel que mostraba Platón y nos salimos de sus determinaciones, el cuerpo ya no es distante, lo sometemos al desaprender, lo desdibujamos, comenzamos a pensarlo como dice Consuelo Pabón en su texto *Construcciones de cuerpos* (2013), “como masa múltiple y cambiante, capaz de construirse, luego de pasar por transformaciones y devenires, dependiente de las fuerzas que lo determinan” (Pabón, 2013. p. 1). Nuestro cuerpo es entonces, esa materia maleable que solo es, a través de fuerzas, fuerzas que desde el inicio de la vida las comenzamos a encarnar.

Al nacer, estamos sujetos a la cultura, la cual designa patrones de comportamiento, modos, códigos, fuerzas que decidieron por nosotros, la manera de disponer nuestro cuerpo.

Para Pabón, las fuerzas sociales, políticas, económicas y eróticas, recaen en el cuerpo y se manifiestan como ejercicios de poder; es insistente a lo hora de manifestar que no sabemos lo que es capaz de hacer un cuerpo. Explica el sentido Nietzscheano del cuerpo “como campo de fuerzas”, que a grosso modo, es “el cuerpo como el resultado de la relación entre fuerzas activas y fuerzas reactivas, fuerzas afirmativas y fuerzas negativas en relación con la vida” (Pabón, 2013. p. 2). Esas fuerzas negativas (la cultura), son las culpables de la rigidez, el carácter y el molde determinante que anestesian un cuerpo, niegan su capacidad de múltiple y lo fatigan. Pero cuando la negación se convierte afirmativa, es decir, en una fuerza activa y creativa, olvida sus hormas, su identidad, sus hábitos y se transforma en cuerpo subjetivo, en un cuerpo que solo en él y desde él declara el pensamiento.

[...] cada relación de fuerzas introduce sobre la textura infinita del cuerpo ciertos gestos, ciertos rasgos, ciertas zonas de intensidad. A medida que las relaciones varían, la textura del cuerpo sufre ella misma deformaciones y transformaciones que la hacen diferenciarse cada vez más de la textura precedente, hasta crear una nueva textura, con nuevos rasgos y gestos, que conformarán un nuevo cuerpo (Pabón, 2013. p. 2).

Este nuevo cuerpo por su condición crea también nuevas realidades, nuevas formas de existencia que posiblemente se revelan en el cuerpo *ritual*.

Pabón, expone en su texto varias concepciones de cuerpo, una de ellas se nombra *El cuerpo se semeja*, que muestra el sentido de la semejanza en el pensamiento. La “semejanza es continuidad entre lo divino y lo humano, y de lo humano con lo natural” (Pabón, 2013. p. 4); para este cuerpo, renace la conciencia de nosotros conectados con las fuerzas divinas, cósmicas y crean la relación de unidad.

“Los cuerpos son poseídos por esas fuerzas divinas que son quienes determinan su acción.” (Pabón, 2013. p. 5), hacer de la divinidad un modelo para nuestro crear. Esta idea de cuerpo es afín con la figura chamánica o con los cuerpos del *ritual*, pues ellos son conectados con fuerzas cosmogónicas y cambian su estado natural, transmutan a seres de actividad inhabitual, son poseídos, dominados por fuerzas sobrenaturales que exhiben esa masa múltiple, dúctil, capaz de crearse y recrearse.

Este cuerpo de la semejanza comprende en el *ritual* las connotaciones catárticas, ya no se vale de un arte literario como en la tragedia griega para suscitar la *catarsis*, en la práctica del *ritual*, es un cuerpo dramático quien goza de las manifestaciones de este hecho y se transfiere al espectador por medio de mimesis. Ahora bien, debemos conocer qué viste ese cuerpo dramático y cómo influye al invocar las fuerzas divinas que lo poseen.

Luisa Uribe en su tesis *El teatro se re-viste. Una lectura del actor según los modos de ser del pensamiento propuestos por Michael Foucault* (2003), habla del

el vestuario como una cercanía corpórea y mágica hacia las divinidades.

El ritual, “el traje [...] es el reflejo de la búsqueda de los hombres para [...] encarnar las fuerzas cosmogónicas por una vía tangible y percibida por el cuerpo” (Uribe. 2003. p. 10).

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: el vestuario, un cuerpo construido y protegido por fuerzas. “Algunos pueblos guerreros recurrían a la pintura del cuerpo como fórmula mágica indispensable para suscitar el miedo en el enemigo” (Uribe. 2003. p. 12). La pintura corporal se expone entonces, como una declaración estética de la cultura concebida desde su pensamiento; recordemos pues que para nosotros, el cuerpo es el escenario del pensamiento.



Grupos de indígenas de la aldea Xavante de la Amazonia de Brasil que pintan sus cuerpos de rojo para protección cósmica del espíritu. Tomada de: <http://labafunam.wordpress.com/tag/pnas-xavante/> (12\09\2013)

Representación del espíritu Ulen en la comunidad Selk-Nam. Iniciación adolescente Hain. Los Selk'nam u Onas son habitantes nómadas de Tierra del Fuego (Argentina y Chile) y su ritual de iniciación llamado Kloketen o Hain, se realizaba en una choza oscura especialmente creada para ellos. Fotografía de Martín Gusinde. (13\09\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 (posiblemente chamán, guerrero, sacerdote, jefe de tribu, etc.); entonces, el vestuario es parte de la unidad y asimismo es pensamiento. También, ese cuerpo dramático al implementar elementos simbólicos, intrínsecos en el imaginario colectivo, genera provocación, hay resonancia de poder, pues en su contexto, esos elementos ya están percibidos como figuras de poder,

El Jaibana pinta su cara de rojo con bija (bixa Orellana) o achiote, *semejando* el rostro de un felino, [para su comunidad, el poder del felino se incorpora en su ser]. [...] Se crea entre el Jaibana y la esencia una relación de simpatía. Las figuras que significan poder, status, velocidad, dominio, fortaleza se hacen presente en el cuerpo del Jaibana (Uribe, 2003. p. 15).

Es de esta manera, en que las dinámicas del vestuario en el *ritual*, generan una segunda piel para el cuerpo dramático, pues como lo vimos anteriormente, 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*. ■



Inti Raymi es una ceremonia religiosa de los Incas, que acontecía en el solsticio de invierno para invocar al padre sol (Inti). Ésta era la fiesta más importante de las cuatro que celebraban los Incas. En la fotografía podemos ver el momento del canto al Inti, el emperador Inca con las manos en lo alto, seducía las fuerzas del padre sol y lo atraía al mundo terrestre. Vemos claramente unas intensiones muy específicas en el vestuario, pues éste suscita fuerzas de poder en el emperador y se convierte en mediador para la invocación de esas fuerzas. Además, simbólicamente para su comunidad y su fin, es el hombre divinizado. En la actualidad, la ceremonia es representacional. Fotografía de Percy Hurtado Santillán. (5\10\2013)



Teatro .Contemporáneo.

Capítulo 3

Teatro Contemporáneo

Indicios de lo contemporáneo en el teatro y provocación de la crueldad

El teatro ha tenido grandes transformaciones en su estructura, desde finales del siglo XIX, el esquema climático de Donato¹, las dicciones grandilocuentes y formas aristotélicas ya no eran necesarias; se preocupaban más por el naturalismo, la metafísica y poder ofrecer una creación realista: el comienzo de nuevas reflexiones que generarían el rompimiento de la estructura clásica en el teatro.

¹ Elio Donato (s. IV d. c) fue un gramático y retórico romano. Su aportación al teatro es el Arco dramático o Esquema climático, se trata de un plano cartesiano: "X" como intensidad emocional del público y "Y" como el paso del tiempo en la obra. Para Donato hay tres momentos: el Protasis (el inicio y presentación de la obra) el Epitasis (incidente en la obra e inicio del clímax) y la Catastasis (final del clímax y también de la obra).

En el siglo XX, surge la figura del director artístico, la plástica escénica² comienza a tomar fuerza, cada vez es más significativa la interpretación que se le da al texto dramático, se adopta nuevamente la configuración del *ritual* en la práctica y la puesta en escena se revela de manera experimental. Es este siglo, el escenario de los grandes cambios que dan pie a lo contemporáneo en el teatro, más específicamente en la segunda mitad de éste.

José Antonio Sánchez menciona en su artículo *El teatro en el campo expandido* (2007), que

El teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX [...] una serie de directores escénicos se empeñaron en reivindicar para sí la condición de artistas y en aplicar las ideas sobre la autonomía propias de la música y, posteriormente, de la pintura, al teatro (Sánchez. 2007. p. 1).

Al ser estimado de manera tardía como arte, se evidenció su carácter dócil en muchos de los cimientos; por ejemplo la plástica escénica, vino "de artistas visuales o músicos que proponían su propia concepción de teatro" (Sánchez. 2007. p. 1). También, muchos directores escénicos y actores lo abandonaron para tener una mayor autonomía, un "teatro parateatral", lo cual llevó a una crisis de unidad y estabilidad.

² Escenografía, vestuario, iluminación y attrezzo.

La academia aprovechó esa debilidad e institucionalizó el teatro, lo volvió tan denso e impenetrable que muchos optaron por nuevas definiciones como: “<veladas>, <acciones poéticas, musicales y visuales>, <happening>, <performances>, <artes vivas>, <live art>, <teatro postdramático>, <teatro en el campo expandido>, <teatro relacional> o <teatro sin teatro>” (Sánchez. 2007. p. 1).

Entendamos pues, que para hablar de *teatro contemporáneo*, se debe retomar conceptos desde el siglo XX hasta la fecha. Su práctica en este espacio temporal se ha visto poco vigilada, aún más en la actualidad. El carácter de la escena es ecléctico, las manifestaciones artísticas se trastocan y entre la danza, la instalación, las artes plásticas y el teatro ya no hay límites,

la escena se convierte en un juego transdisciplinar, flexible, moldeable; la frontera de realidad-ficción es inútil.

Quiere “anular la dimensión espectacular [querer manifestar discursos transgresores] e invitar al espectador a una participación física [...] extrema.” Sánchez. 2007. p. 4).

En este tiempo, se han originado varias configuraciones de pensamiento para concebir el teatro, unas de las más importantes son³: el *teatro épico* que se enfoca a dictaminar un planteamiento político y sus mayores exponentes son Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht; el *teatro del absurdo* que rechaza toda conciencia de realidad en la escena, busca cuestionar lo absurdo de la existencia y explora el mundo de los sueños; el *realismo poético* que muestra conflictos naturales y realistas pero expuestos en un lenguaje poético, sus dramaturgos más destacados son Tennessee Williams y Federico García Lorca; y por último, y para nuestra percepción, la idoneidad del *teatro contemporáneo*: el *teatro de la crueldad*, “maquinado” por Antonin Artaud quien plantea hacer del teatro, un acto de crueldad.

Escena de la obra Los Cenci (1935). Primer acercamiento escénico al teatro de la crueldad. Tomada de: <http://urbanocio.wordpress.com/2012/11/26/time-line-audiovisual/>. (10\08\2013)



³ No ignoremos el hecho de que lo contemporáneo aún suscita en la actualidad. Hoy en día, se están manifestando y engendrando nuevas nociones y formas del teatro como las que expone Peter Brook, Alberto Villareal, la compañía de teatro Mummenschanz, entre otros más.

No confundamos la idea de crueldad como una acción terrorífica, sanguinaria o insensible, todo lo contrario, para Artaud, la crueldad se expresa en hambre, de ser, de sentir siendo, de transformación, de impulsiones inconscientes, de ambición por llevar nuestro cuerpo al extremo.

Este director escénico y actor francés en su libro *El teatro y su doble* (1978), plantea “crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión” (Artaud. 1978. p. 102), de penetrar la sensibilidad y generar una percepción más intensa, de buscar el sentido cósmico de la vida y retomar las expresiones rituales. Nos declara que los preceptos del mundo se deben “replantear orgánicamente”, a partir del teatro, debemos ver al hombre en su estado metafísico, al igual que su contexto, los objetos y las cosas; dice que “sólo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación” (Artaud. 1987. p. 104). El hombre debe renovar su disposición poética frente a la realidad.

Además, manifiesta que en cada obra debe existir un acto de crueldad y que,

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior (Artaud. 1978. p. 104).



Esto último lo entendemos a nivel general en el *teatro contemporáneo*, como el gran apetito de provocar al público: retarlo, excitarlo, molestarlo, volver al espectador en un sujeto activo, catártico y hacer de la escena una experiencia visceral; desacomodarlo hasta el borde excesivo de generarle una impresión estética, potencialmente existencial. ■

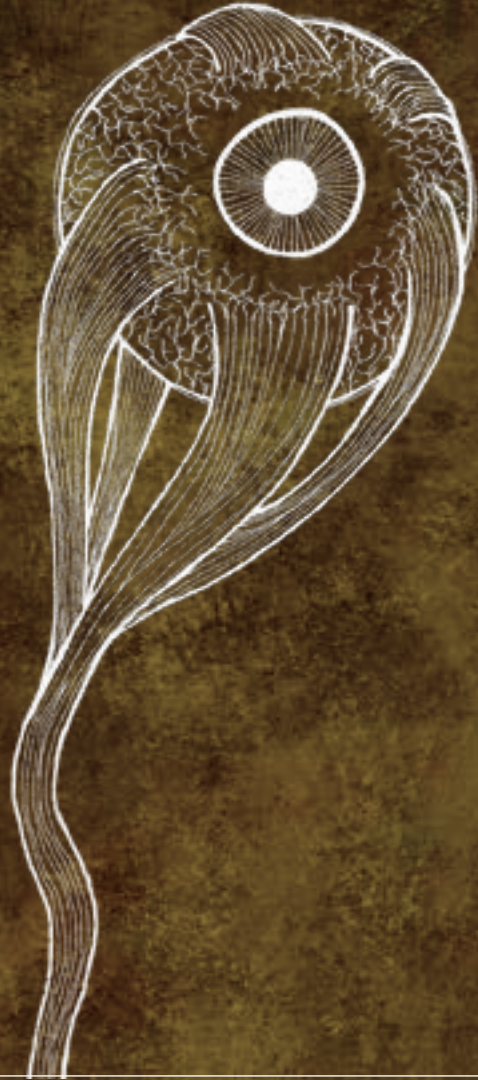
Escena de la obra *Marat Sade*, representación del Teatro Libre. Peter Weiss dramaturgo alemán, influenciado por Artaud, fue uno de los exponentes del teatro de la crueldad más representativos y esta obra, es una de las más polémicas e importantes de su repertorio. Tomada de: <http://el-triciclo.com/2012/06/14/marat-sade-y-el-espacio-del-caos/>. (0511\2013)



Escena de la obra XXX de La Fura dels Baus. Esta puesta en escena es definida como "Porno duro en el teatro". La mayoría de las escenas son actos sexuales con diferentes actores de la misma obra; en la parte posterior del escenario hay una macropantalla, la cual proyecta un *close up* de lo que se está viviendo en las tablas. Tomada de: http://www.lafura.com/web/cast/obras_ficha.php?o=78. (06\11\2013)



Escena de la obra XXX de La Fura dels Baus. Aquí se evidencia el gran acercamiento que tiene la obra con el público y claramente se exhibe el apetito del teatro contemporáneo por retar al público, sacarlo de su comodidad y en este caso, hasta de su intimidad y hacerle sentir nuevas experiencias. Tomada de: http://www.lafura.com/web/cast/obras_ficha.php?o=78. (06\11\2013)



Espectador · Actual.

Capítulo 4

Espectador Actual

Influencias del contexto presente

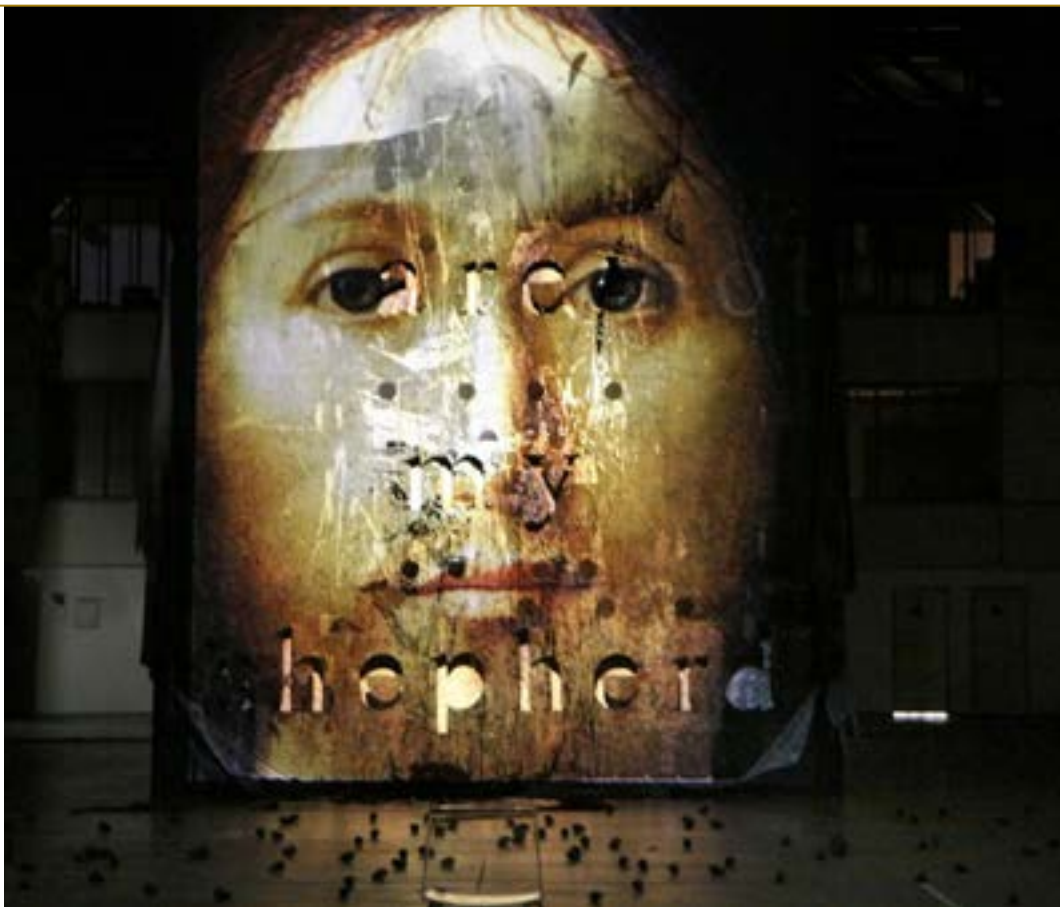
La recepción estética⁵ del espectador está ligada al contexto donde se encuentre. Los factores económicos, políticos, culturales y ambientales, como lo mencionamos en el capítulo titulado *Ritual*, son fuerzas sociales negativas que condicionan un cuerpo y pensándolo en términos colectivos, condicionan la visión y el percibir del público. Schechner (2012) nos habla de la *conducta restablecida* como la disposición de códigos en el espectador, estructurados desde la sociedad.

La *conducta restablecida* son nuestros procesos mentales de recepción, un sinnúmero de signos “adiestrados”, conductas que están inscritas en nuestro medio, inmersas en el lenguaje, “es el proceso clave de las formas de actos representacionales en la vida ordinaria [...] es ‘yo comportándome como si fuera alguien más’ o ‘como se me dice que debo comportarme’, o bien ‘como lo he aprendido’” (Schechner. 2012. p. 69).

⁵ Entendamos este término primordialmente, como la impresión o el impacto que se genera en el espectador, a partir de estímulos expuestos en una obra. Para Patrice Pavis, la recepción estética es “la interpretación de la obra por el espectador o el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo” (Pavis, 1998 p.404).

La mayoría de veces, esta *conducta restablecida* se vuelve inconsciente en nuestra mente, pero es clara la manera como modifica nuestra disposición mental y hasta corporal al momento en que sabemos que vamos a ir al teatro, independientemente del drama que exista en la obra, al teatro se va de ante mano, con la idea de un impacto estético, queremos sentir y hacer sentido, pero también “hay unas ‘reglas del juego’, ‘etiqueta’ o ‘protocolo’ diplomático” (Schechner. 2012. p. 69). Al teatro se va, con la medida aceptada por la sociedad. Esto cambia drásticamente la impresión en nuestros sentidos, pues es la *conducta restablecida* quien determina cómo asumimos lo que presenciamos o vamos a presenciar.

Entonces, la *conducta restablecida* está sumida como fuerza preponderante en el actuar y percibir sensorial de una sociedad. Además, está implícita en el imaginario colectivo y éste, con todas sus creencias y situaciones, es el que restringe las pretensiones que se escenifican en el teatro; aparte de la intensión transgresora, una obra solo podrá percudir y estar en constante función, cuando la percepción cultural del medio donde se encuentra, tolere las visiones que se quieren manifestar. Por lo tanto, nuestro entorno afecta también lo que deseamos ver en el teatro.



Escena en la obra *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Romeo Castellucci. En la obra hay una proyección constante del rostro de Jesús (católico), el cual es "transgredido" en varias ocasiones. En una de sus escenas, el actor tiene un encuentro erótico con esta imagen, él besa los labios de Jesús; también, varios niños (actores) le tiran granadas y al final, le tiran pintura de manera "despectiva". Esta obra fue realmente polémica en París, cuando se presentó en el año 2011, hubo varias manifestaciones afuera del teatro y fueron acusados de Cristo fobia.
Tomada de: <http://www.evene.fr/theatre/actualite/les-cathos-integristes-ne-quittent-pas-la-scene-644544.php>. (16\10\2013)

Ahora bien, hablemos de nuestro panorama actual, que como lo explicamos anteriormente, sería la fuerza condicionante para el espectador actual.

En general, nuestro contexto presente se enuncia en una complejidad de asuntos y visiones múltiples; estamos en el tiempo de la posmodernidad, no hay verdades universales, y tampoco falsedades ciertas, en este horizonte, "todo es posible".

La economía, está posicionada desde la globalización, los países se han llenado de pactos y alianzas de políticas económicas con carácter internacional. Hemos perdido desmesuradamente los arraigos culturales, estamos en el auge del capitalismo tardío y ahora, todo se compra y se vende; ya no debemos conformarnos con algo, todo lo podemos tener. Los medios de comunicación son sensacionalistas, abrumadores, nos saturan de información; la dro-mología se permea en nuestros hábitos y no hay tiempo para asimilar ni reflexionar, solo para re-producir.

La tecnología ha cambiado el modo en que vivimos, nuestro ser ha sido virtualizado; los aparatos tecnológicos se convierten en prótesis o extensiones del cuerpo, ya no tocamos, ni oímos, ni vemos, ni sentimos de la misma manera, ya no basta con la eficiencia de nuestros órganos, queremos ver más que lo que pueden nuestros ojos o escuchar más que nuestros oídos.



Performance del artista Stelarc.
Tomada de: <http://www2.warwick.ac.uk/services/communications/media-library/images/may2011/robot1.jpg>. (16\ 10\ 2013)

Las nuevas vanguardias entran en estado de crisis, “todo puede llegar a ser arte”, motivan el pastiche⁶ y no hay compromiso ni reflexiones profundas. La oferta religiosa nos cautiva con innumerables tipos de prácticas espirituales. Es la sociedad del entretenimiento, como si el aburrirse fuera para primitivos.

Ya no son suficientes los ritmos de vida naturales, se necesita del espectáculo en todas las actividades cotidianas, “optamos” por otra realidad, una sobreexcitación de estímulos; y ahora, vivimos en constante simulación⁷, ya no sabemos lo que es real o imaginario, lo “falso” produce verdaderos síntomas, hemos generado hiperrealidades: maximizaciones de un trozo de realidad; hemos llegado al punto de volver la vida un simulacro, que ni siquiera tiene en algún tipo de realidad.

Todo lo anterior nos hace pensar que el cuerpo actual, es un cuerpo agobiado, realmente fatigado. El medio actual le ha creado necesidades que nunca antes habían existido, lo ha mitigado con el aprendizaje de nuevas formas de vida, ha negado su estado creativo y por eso, las fuerzas de divinidad cósmica están erradas o completamente anuladas.

El *espectador actual*, ha digerido esos mecanismos anestésicos del ahora, pero también, se ha manifestado en acto de conciencia y ha buscado salir de esas fuerzas dominantes que oprimen sus instintos y deseos.

6 Concepto y técnica que surge del posmodernismo y su dinámica es tomar elementos de diversos estilos y autores abiertamente y sin responsabilidad alguna.

7 Teoría de los modos de realidad de Jean Baudrillard (simulación, hiperrealidad y simulacro).

Sujeto activo del drama

En la actualidad, el arte contemporáneo ha desnudado las pretensiones que tiene el espectador, se ha vuelto cómplice de él, en el afán de sentir algo distinto, de querer salir de su monotonía, tal vez, afirmar sus fuerzas, querer llevar su cuerpo a extremos, retarse, saber realmente lo que es capaz de resistir. Esa iniciativa de crueldad, la comparten plenamente y se atraen para seducir los órganos y los llevarlos al límite.

El *teatro contemporáneo*, tiene la difícil tarea de exponer discursos con los que el *espectador actual* se identifique; debe mostrar un teatro exuberante para la recepción de los sentidos, pues hoy en día, entra a competir con el cine, la televisión, el internet y demás formas de entretenimiento. El teatro actual debe construir un híbrido para hablarle al público en su nuevo lenguaje, no debemos considerar al teatro retrógrado, porque es allí donde el teatro mismo pierde todo sentido de elocuencia, comienza a ser fuerzas negativas que condicionan y no hay una respuesta positiva y creativa.



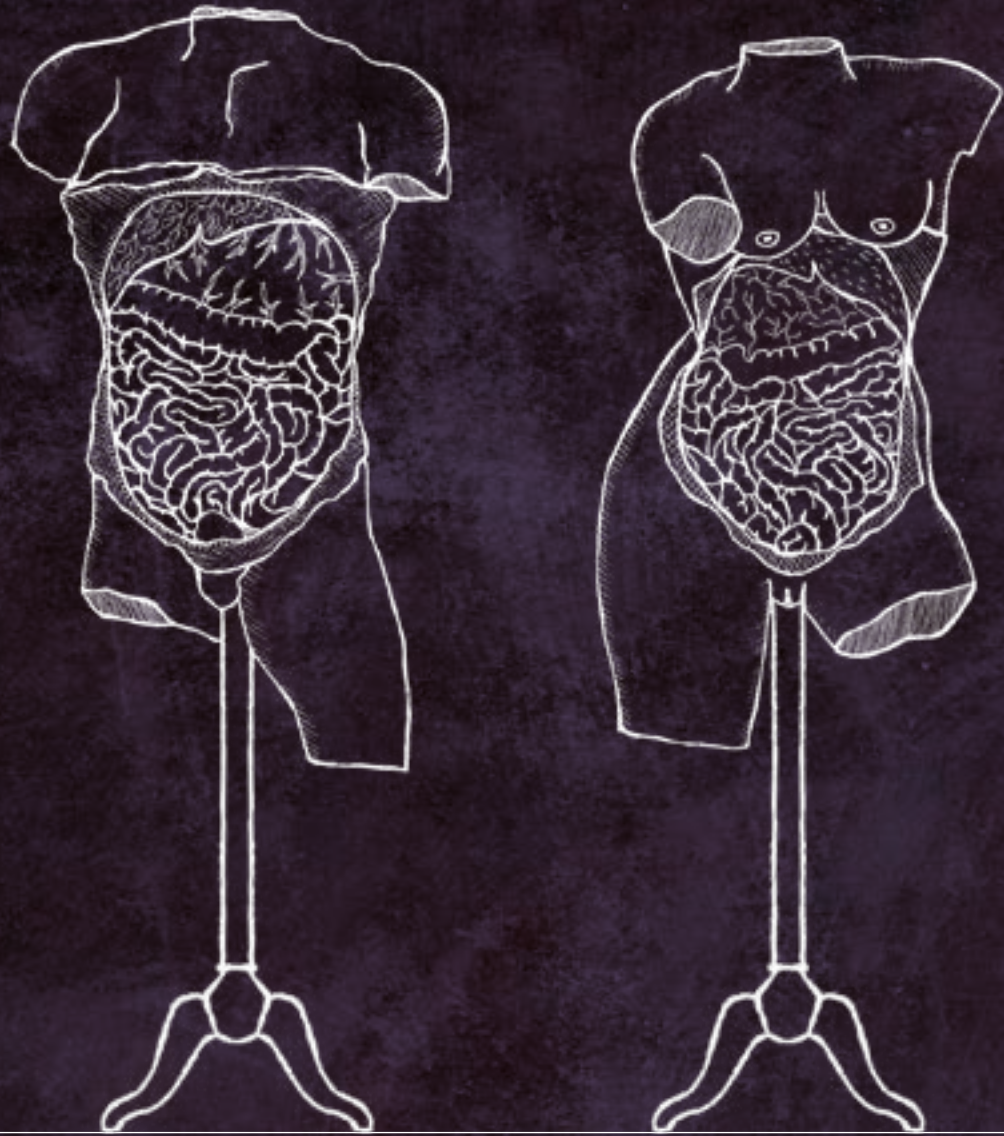
Ejemplo del arte contemporáneo: Instalación de Marco Evaristti, invita al espectador accionar licuadoras que contienen peces y agua. La tarea o más bien, el dilema ético de matar o no al pez, es dejado libremente al público y esto hace que el espectador se convierta en sujeto activo y actuante de la obra.
Tomada de: http://www.emol.com/mundografico/arte-y-cultura/490675/peces-licuadoras.html?G_ID=2181&F_ID=490678. (17\ 10\ 2013)



Escena de la obra *La Belle et la bête* de Lemieux Pilon 4D Art, ellos utilizan hologramas para construir la plástica escénica, además, en ocasiones esos hologramas están sobre los actores y eso permite expandir el cuerpo, atomizarlo y volverlo algo inhumano.
Tomada de: <http://cambridgesciencefestivalblog.blogspot.com/2012/11/from-spark-to-hologram-timeline-of.html>. (17/10/2013)

El *teatro contemporáneo* también ha dado respuesta al espectador en el gusto de vivir la ficción. Como dicen Asunción López y Varela Azcárate en su artículo *El gusto del público: la magia digital* (2008), “la audiencia juega a ser parte de la ficción, pero no olvida nunca que se trata de una ficción y la conciencia de la irrealidad práctica de lo representado permite su participación psíquica y afectiva” (López y Azcárate. 2008. p. 69). El teatro en su tarea de seducción, hace que el espectador se proyecte, se vuelva un sujeto activo en postura de observador y viva en “carne y hueso” los procesos corporales del drama. Además, el acercamiento estético es muy común en el teatro actual y esto ayuda a que el espectador activo tome el rol de participante, independientemente de la idea de intervenir en la puesta en escena.

A nivel catártico, el *teatro contemporáneo* es el lugar cruel propicio y seguro para encarnar la *catarsis*; le permite al espectador cierta distancia que hace posible revivir la emoción con tranquilidad, no es para él, un espacio amenazador; protege la voracidad del público actual por querer complacer sus angustias, sus traumas y más recónditos miedos; el teatro a diferencia del psicoanálisis, es peligroso, pues no promete la purificación o sanación del cuerpo y espíritu, deja que el placer “destrutivo” del espectador sea quien de juicio de lo que se experimenta. ■



Vestuario · Escénico ·

Capítulo 3

Vestuario Escénico

Perfil del diseñador de vestuario en el teatro local

El quehacer del diseñador de vestuario para el teatro contemporáneo en la ciudad de Medellín, permanece en un plano frívolo y ligero. Entendemos a *grosso modo* que su labor, es diseñar el vestuario de cada personaje según la propuesta de montaje que se desea en la obra, y trabajar dentro de un equipo al servicio del director. Pero esta función en varios casos, se ha permeado de intenciones superficiales que no permiten una exploración estética, rica de fuerzas y estímulos para el espectador.

Nos permitimos crear un collage de pensamiento, que demuestra la intención que tienen varios vestuaristas y actores de la ciudad de Medellín, a la hora de crear el vestuario para un personaje teatral. Esta observación de casos específicos, nos ayudará a analizar la técnica de estos y saber sus aciertos y falencias.

Juan David González, actor de la obra *Locos de Amor* del grupo *Intimo Teatro*, nos habla de la utilidad que tiene el vestuario para ellos.

El vestuario nos sirvió como un apoyo y un elemento más de la puesta en escena, fue un elemento que nos ayudó a nosotros como actores a plantear los personajes, a definir su carácter y a definir sus circunstancias específicas no sólo temporales y geográficas. También lo utilizamos para definir su psicología y definir aspectos como fue la edad. Nosotros buscamos crear un personaje que estuviese definido por el lugar en donde vivía, la historia que lo atravesaba. También [el vestuario] tuvo la función de caracterizar cada personaje, además de dar cuenta de los distintos oficios que realizaban. No buscamos crear un lenguaje que aportara otra visión distinta a la obra, no buscamos crear metáforas o que fuera un lenguaje independiente. Buscamos ser lo más fiel posible a las circunstancias reales de la época propuestas por el autor.(sic) (González, citado en Uribe, 2003. p. 79).

También, Raúl Ávalos miembro del grupo *Tablado*, nos muestra el proceso de creación del vestuario para la obra *Terror y miserias del tercer reich* de Bertolt Brecht.

Dentro del proceso del *Tablado* lo más normal es que en los montajes que hemos hecho, un grupo de personas haga un diseño integral, un diseño de escenografía, utilería, vestuario e inclusive maquillaje. En el caso concreto de *Terror y Miserias*, las diseñadoras de la escenografía y el vestuario se hicieron cargo de este elemento escénico, aunque nosotros, tanto actores como director, ya teníamos una idea básica de lo que queríamos del vestuario. La idea, era que se viera la diferencia entre el rol que cada uno de los personajes desempeñaba dentro de la obra, ya que a ésta la contienen distintos cuadros, en los que cada uno tiene un núcleo social [estratificación] diferente. [...] En esta obra era muy claro, que el vestuario era de época, [...] Una de las pretensiones desde el punto de vista político y como coyuntura actual de nuestro país era tratar de hacer vigente esa situación [Alemania nazi] [...] Nosotros no teníamos por qué vestirnos como ahora para traerlo ahora, nos podíamos quedar absolutamente en la época y la gente y el público hacía la relación. (Ávalos, citado en Uribe, 2003. p. 82-83)

Ahora hablaremos del caso de Carolina Taborda, una referencia muy particular que permite dar cuenta de un proceso catártico en ella como actriz, para la elaboración del vestuario. Ella haría de Cassandra, personaje de la obra *Martillo*, versión contemporánea de la *Orsted* de Esquilo, con el director Rodrigo García.

El vestuario en “*Martillo*” no pretendía marcar una época, o un carácter físico, no estábamos buscando una historia, lo único que si sabíamos era que el vestuario tenía que ser parte activa de la acción [...] estábamos buscando lo polisensorial de alguna manera. [...] y llegamos a la idea de la melaza, que es la sustancia que compone el traje de mi personaje Cassandra. La melaza nace de la experimentación actoral que llevábamos. Al principio no había propuesto ningún tipo de vestuario porque el director de la obra nos pedía que si no encontrábamos la sensación no se fingiera (Taborda, citado en Uribe, 2003. p. 85).

Taborda cuenta que la idea de melaza en su cuerpo la fue encontrando por “casualidad”, dice que en una de sus clases de la universidad, la profesora estaba hablando de las pitonisas y dijo: “donde pisaban las pitonisas salía miel”. Ella tomó esa frase como punto de partida para hacer la experimentación, que una vez amalgamada en su cuerpo se crearía el traje del personaje. “Cassandra es exterior, es piel no más, y sin mi piel y la melaza ese personaje no existiría y sería totalmente representativo” (Taborda, citado en Uribe, 2003. p. 86). La actriz nos habla del proceso de interpretación del personaje y nos dice que

Es otro modo de realizar el personaje distinto al Stanivlaskiano donde yo ya no tengo que pensar en el carácter del personaje, cuáles son los deseos del personaje sino que todas esas cosas se van dando por una exploración de los sentidos que se va dando al tener la melaza en mí, eso es lo que pasa en realidad con el personaje (Taborda, citado en Uribe, 2003. p. 86)

También nos habla de la percepción que tuvo el público en la puesta en escena con el personaje de Cassandra:

La melaza no significa sangre como todo el mundo dice, una piel despellejada, obviamente es una piel encima de la piel que permite una sensación más amplia, es como tener dos pieles, pero eso no significa que ella se esté muriendo de dolor como todo el mundo piensa (Taborda, citado en Uribe, 2003. p. 86).

Otro caso es el de Ana María Tapias, quien hizo de Clitemnestra, en un ejercicio como estudiante de Teatro de la Universidad de Antioquia. Ella comienza a construir el traje de su personaje partiendo de dos nociones psicológicas de Clitemnestra: es una reina con toda la ostentación permitida por la sociedad, pero para ella, su condición y título de reina es un peso que debe cargar, y también, como dice Tapias es “una madre reina que va a buscar a su hijo porque de sus senos sale leche” (Tapias, citado en Uribe, 2003. p. 90).

Estos dos conceptos, tienen como resultado un vestido inmenso, ostentoso y tan voluminoso, que no permite el típico andar de carácter vertical de las reinas, además Tapias hace una significación con los colores del vestido. “El rojo lo manejamos a nivel de sangre, el negro lo manejamos a nivel de tierra fértil mas no abonada, fértil pero al mismo tiempo infértil” (Tapias, citado en Uribe, 2003. p. 91). Y para mostrar ese lado maternal, llenó bolsas de plástico con leche y se las puso en el pecho.

Por último, atenderemos a los procesos de diseño de Faber Londoño para la creación del vestuario. Él perteneció 16 años al grupo de teatro Matacandelas (este registro temporal lo hemos constatado en la página oficial: www.matacandelas.com).

Yo me dejo guiar por la intuición, por lo que quiere ofrecer el texto, por lo que propone el personaje, pienso en su color y después del color pienso en la textura y de ahí lo ubico, me lo imagino y lo desarrollo y luego creo los diseños y las formas y las necesidades propias del actor, porque si es un personaje que se mueve demasiado, un vestuario ajustado no le funciona además que el sonido es terrible, porque una ropa ajustada crea sonido e incomodidad. En la tragedia se usan mucho los colores suaves o casi fríos pero con matices calientes, en la comedia se buscan tonos muy pasteles pero se le mezclan elementos brillantes, coloridos, que le den fuerza al vestuario. Y ya en el género infantil como lo catalogo yo, se busca mucho el color sin abusar de él, porque puede fatigar a los niños y a los adultos, los adultos son más tolerantes, pero el niño hay que darle un color explícito que no lo canse ni no lo violente. Tonos fuertes como el rojo o el naranja para ellos son muy fuertes. (Londoño, citado en Uribe, 2003. p. 111-112).

Después nos cuenta cómo es su metodología y el acercamiento que tiene con el actor, pues para él, es fundamental este encuentro con el personaje.

Me siento con el actor sea éste hombre o mujer, discuto qué es lo que quiere primero que todo, porque yo no puedo partir de mis gustos, sino a partir del gusto del actor, y de ahí, saco mis ideas con él y sacamos un solo lenguaje, y trabajamos juntos. [...] Primero le hago la propuesta al director, ésta es mi idea, ésta es la idea del actor, cuál le gusta más a usted, el director escoge, por lo general me dice que decida yo, y escojo lo que me deja llevar la intuición en pro del texto de la creación artística, no en pro de un gusto personal. [...] Lo principal es que sea atractivo para el ojo del espectador (Londoño, citado en Uribe, 2003. p. 113).

Entonces, después de este panorama que da a conocer diferentes procesos de creación para el vestuario escénico, podemos comprender algunas pretensiones que manifiestan directores, actores y vestuaristas, al momento de concebir un personaje a través del vestuario.

En primer lugar, es claro que en muchas ocasiones lo que se quiere conseguir con el *vestuario escénico*, es una caracterización del personaje para que el espectador identifique su personalidad, particularidades fisiológicas e incluso, el contexto de la obra. Además, en muchas situaciones vemos que el vestuario quiere adherirse “fielmente” a la dramaturgia o a una época determinada, pero debemos comprender que el espectador una vez entre al espacio escénico, verá personajes distintos que están ligados a la actualidad; hubo un proceso de interpretación del personaje y por más exacto que parezca, el espectador sabe que entra a un universo de ficción y no a un estado de realidad. Por eso, debemos saber realmente qué propósitos tenemos con el espectador, pues se debe hacer un estudio exhaustivo para una interpretación verosímil, y poner en la balanza con qué intenciones queremos hacerla, si de antemano sabemos la observación del espectador.

Es claro pues, que las intenciones del director para la puesta en escena, condicionan el quehacer del diseñador, éste no puede proponer discursos que inciten actos de crueldad si el director no lo desea; la obra es un conjunto armonioso y todo debe contemplar la misma intención. Es así, que no debemos ver el vestuario como “un elemento más de la puesta en escena”, de hecho, ningún agente estético de una obra debería verse así, pues todo debe compaginar para crear realmente, discursos que seduzcan al público.



Escena de la obra *Mabou Mines DollHouse* del director Lee Breuer. En esta obra vemos claramente la intensidad del vestuario sobre una época determinada, pero también, vemos que la escenografía tiene intenciones muy precisas para la interpretación del espectador. Todos los elementos de la escenografía y el *atrezzo*, son más pequeños del estado natural de las cosas, el espacio es diseñado para los hombres de la obra. Ellos tienen la condición física de ser enanos pero en el transcurso de la obra, se entiende claramente que los hombres son los del tamaño habitual y las mujeres están sobredimensionadas, son extrañas en el lugar, ellas deben tomar la postura sumisa de condicionar su cuerpo a partir del espacio. Como lo dijimos anteriormente, todos los elementos estéticos de una obra deben tener un discurso conciso para el público y en ésta, se manifiestan abiertamente. Tomada de: http://megannegeorgedesigns.com/costume_dollhouse.html. (11\10\13)



Escena de la obra *Mabou Mines DollHouse* del director Lee Breuer. Aquí vemos cómo la protagonista para estar frente al personaje, debe arrodillarse mientras éste permanece sentado en su sillón.

Otra percepción, son las insinuaciones subjetivas de códigos que no son implícitos para el público y que son notorios indiscutiblemente en la escena. Citamos nuevamente las intenciones que tiene Londoño en la utilización de la carta de color para el vestuario. “En la tragedia se usan mucho los colores suaves o casi fríos pero con matices calientes, en la comedia se buscan tonos muy pasteles pero se le mezclan elementos brillantes, coloridos, que le den fuerza al vestuario” (Londoño, citado en Uribe, 2003. p. 111-112).

Aunque después nos explica que en el teatro infantil no debemos utilizar colores como el rojo o el naranja porque estos fatigan a los niños, y se ve una determinación clara del porqué, en una obra teatral trágica o cómica aún no se han establecido colores universales para ésta. Sabemos que no hay que sesgar al *espectador actual* en su sentir, pero si pensamos en un código de lectura que habla claramente de disposiciones teatrales, éste, debe estar pensado para que el espectador lo entienda o le genere algún estímulo y más si se trata del color de las prendas, pues bien sabemos que existe una teoría del color para el percibir del público. Igualmente en el caso de Clitemnestra, la actriz en su búsqueda íntima del personaje, reconoce colores para sí, que le significan conceptualmente, pero estos, posiblemente no sean correspondidos con el percibir del público; por ejemplo, el negro para ella es “tierra fértil que al mismo tiempo es infértil” y utiliza esa significación para emplear el negro en el vestuario; no se vale de otros mecanismos de expresión como las texturas para afianzar esa idea, la cual no va tener una lectura clara en el espectador.

También para Londoño, la indagación con el actor del personaje, es pieza indiscutible y clave en el proceso. Esto es un gran acierto, pues da cuenta de una buena evolución en la creación del personaje, como diseñador, estará buscando la mediación del proceso carnal del actor con el lenguaje plasmado en el vestuario. Su inconveniente, es dejar al albedrío del actor, elementos claves de la concepción del personaje.

Igualmente, Londoño manifiesta que en el *vestuario escénico* “Lo principal es que sea atractivo para el ojo del espectador” (Londoño, citado en Uribe, 2003. p. 113), esto es un error frecuente en el gremio; además, deberían de existir otros deseos al hacer el vestuario, de lo contrario, solo crearíamos pastiches ostentosos y hostigantes que no generarían discursos en la escena.

Por otro lado, en el proceso de Taborda y Tapias, es incontestable el tratamiento creativo que tienen para entender y percibir el vestuario; su técnica es muy parecida a la utilizada en la clase *Otras Poéticas* de Luz Dary Alzate. Resaltemos pues que las dos, son actrices y no diseñadoras de vestuario. Hay intenciones muy provechosas estéticamente para el espectador, hasta incluso, intenciones de crueldad. Podrían ser perfectos modelos del fenómeno que tratamos, pero a veces, al llegar al espectador, se tergiversan pretensiones que tienen con el público y por eso, las vuelve también una referencia vulnerable.

En su metodología, percibimos abiertamente un proceso catártico e indudablemente subjetivo, que de hecho, es el que permite la riqueza estética del traje; al transcribirse en escena todo este acto de crueldad, a veces, como en el caso de Cassandra, quedan elementos inconclusos para el espectador y posiblemente, aparecen confusiones de códigos en la escena. Como dijimos anteriormente, el *espectador actual* no debe ser sesgado, pues al *teatro contemporáneo* le interesan todo tipo de reacciones en el público, pero cuando éstas no son provocadas, sino más bien, son el resultado de descuidos, estas sensaciones disparatadas del espectador, no deberían tener cabida alguna en la puesta en escena.

También, cabe aclarar que en este cadáver exquisito de pensamientos, se ve claramente una manifestación de la concepción del vestuario desde la visión del actor; muchos de los procesos mencionados son hechos por los actores de cada obra o compañía, de hecho, los dos ejemplos más interesantes para nuestro fenómeno, el vestuario lo hicieron las actrices que harían el personaje. Esto muestra una gran incertidumbre en el perfil del diseñador de vestuario para teatro en la ciudad de Medellín, pues algunas compañías prefieren que sus actores hagan los procesos de creación del vestuario y los materialicen, en vez de acudir a personas especializadas en el tema. La razón, posiblemente sea por el contenido sensible y sugestivo que plantean algunos actores con sus personajes y a lo mejor, por no tener profesionales que busquen otras metodologías y propongan a partir de éstas y no de las superadas tradicionalmente por el diseño escénico.

Desde luego hay otras compañías que sí llaman a profesionales para que lo hagan, pero lo que termina haciendo el diseñador, es materializar las ideas de los actores o del director, sin intención de generar una propuesta realmente creativa y rica en estímulos para el espectador.

Para terminar, citemos pues a Paula Andrea Gutiérrez, Sara Ramírez y Verónica Rendón en su tesis *El vestuario en las artes escénicas: Reflexión teórica sobre la función comunicativa, técnica y funcional del vestuario teatral en Medellín, para la construcción de la identidad de un personaje* (2013), pues en su trabajo, nos hablan del por qué el diseño de *vestuario escénico* en Medellín, aún no es importante y percibido por todos en el gremio y dan constancia de su metodología para hallar dichos argumentos.

Después de haber asistido al 30% de las obras que se están presentando en Medellín actualmente, y de entrevistar a directores, actores y vestuaristas y analizar la documentación existente, se llega a la conclusión de que el trabajo de vestuario que se realiza, en la mayoría de los casos, no está entre las prioridades de muchas de las compañías de teatro de la ciudad.

Entre las razones que evidencian de cómo el vestuario no tiene el peso necesario dentro de la puesta en escena están: la falta de presupuesto y el vacío en lo que respecta a una propuesta metodológica de trabajo, donde el director se encargue de supervisar y guiar cada paso en el proceso de creación de la indumentaria.

Por otra parte, hay una carencia de profesionales de vestuario y la falta de indagación e investigación de muchos de estos, incluso en los que trabajan con las compañías de teatro con mayores presupuestos de la ciudad [...].

También es necesario resaltar que no se debe generalizar la forma de concebir el vestuario dentro de la puesta en escena, ya que cada grupo en la ciudad tiene una manera diferente de conceptualizarlo y construirlo. Generalmente estos grupos hacen un trabajo grupal en el proceso de producción y diseño de este. Si bien aquí se puede ver un proceso creativo interesante, al no tener en cuenta la parte funcional-ergonómica, técnica y comunicativa como un proceso íntegro, esta forma de desarrollo del vestuario termina entorpeciendo cualquier propuesta de diseño que sea coherente desde la profesionalización de la práctica.

En otros casos como el del grupo Fractal teatro, no cuentan con conocimiento técnico-productivo, es decir corte y confección del vestuario, el director no arriesga la factura de la obra y de su vestuario por bajar costos, para esta labor contratan a personas preparadas tanto a nivel conceptual como técnico (profesionales), la idea es que ellos se encarguen de realizar el vestuario de las obras. (Gutiérrez, Ramírez, Rendón, 2013. p. 25-26)

El vestuario: invocación y provocación de fuerzas

“Tenemos que inventarnos las reglas del juego, proponer y crear nuevas realidades”

Consuelo Pabón

La misión del *vestuario escénico* en esta exploración creativa, no es la de acompañar el personaje como se pensó en tiempos aristotélicos, tampoco de representar, caracterizar o identificar, ni mucho menos ser un ornamento que cumple con comunicarle al espectador, en qué contexto está.

Queremos darle por el contrario,

Una función autónoma y estética [...] que el vestuario sea dinámico: lograr que se transforme, que no se <agote> después de un examen inicial de pocos minutos, que <emita> signos en los momentos oportunos en función [...] de las relaciones actanciales. (Pavis, 1998. p. 507)

Hacer del *vestuario escénico* un generador de sentido, donde invoque fuerzas divinas, cosmogónicas, urbanas, y le genere al espectador, sensaciones eróticas, persuasivas, alegóricas, melancólicas, viscerales.

Recordemos que nuestro cuerpo está construido por fuerzas cósmicas y se trasmuta, a medida en que esas entran en él; es un cuerpo que se manifiesta en pensamiento, es creativo y busca la anulación de fuerzas negativas.

También, es un cuerpo que como lo explicamos en capítulos anteriores, emplea simbologías para seducir las fuerzas que se condensan en ellas y suscitarlas en el cuerpo. Estas simbologías son parte del imaginario colectivo y se expresan en figuras de poder; por eso, el cuerpo de la semejanza al servirse de ellas, se afirma como cuerpo significante para su comunidad.

Algunas prácticas teatrales se valen de esas simbologías para generar gran resonancia. En culturas arraigadas a sus fuerzas ancestrales y creencias, se ve aún más esta disposición, pues hay un sentido trascendental al implementar estos símbolos en actividades culturales.

Dos ejemplos a destacar de estas formas teatrales son: el antiguo tratado de artes dramáticas *Natyasastra* y el teatro Noh japonés. Ambas se practican actualmente así lleven siglos de antigüedad y cabe resaltar que las dos, pertenecen a culturas orientales.

El *Natyasastra* como lo dijimos anteriormente, es un antiguo tratado de artes dramáticas que data entre el 200 a.C y el 200 d.C. Su escritor, posiblemente fue el sabio Bharata¹. En este tratado, con 36 capítulos, se le hace honor a las artes escénicas de la India, comprende claramente la danza, la música y por supuesto, el drama. Este escrito les muestra a sus lectores cómo debía y debe ser la puesta en escena; su compendio abarca temas desde, los dramas a tratar en la escena, pasando por la significación de los movimientos de las manos de los actores, los gestos, los instrumentos a utilizar según cada historia, formas de comportamiento, entonaciones y emociones de los actores, la distribución del reparto, hasta temas como la escenografía, el traje de cada personaje y la caracterización de éste, entre otros contenidos.

¹ Hay varias discusiones sobre quién fue el escritor del *Natyasastra*, pues algunos historiadores dicen que fueron varios autores quienes escribieron el tratado, otros dicen que Bharata es solamente una forma de llamar algunos actores; esta afirmación se da por el versículo 35,91 de este mismo tratado, que dice: “él es únicamente el actor principal; por tener muchos papeles, se le llama Bharata”.



A la derecha, representación de Akrura, jefe del antiguo pueblo de la India Yadava.
Tomada de: <http://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Akrura1.jpg>. (03\10\2013)

Escena de la obra Thoranayudham, los personajes que se encuentran en la fotografía son Hanuman, Ravana y Vibhishana.
Tomada de: <http://virali.wordpress.com/kuti-yattam/>. (03\10\2013)

Este último ítem es realmente curioso, su capítulo es el 23 y da cuenta explícitamente de la significación que tenía cada elemento del vestuario y su caracterización, por ejemplo, el largo y el grosor de las barbas del actor, mostraba quién era y qué rango de importancia tenía para la historia.

Otro tema realmente considerable en este tratado, es su preocupación por las sensaciones que siente el público al ver las obras.

Un aspecto importante de Natya era evocar *rasa*. *Rasa* se expresa como una experiencia estética de la audiencia, que es el resultado de un contexto, una reacción y una sensación transitoria en el drama, expresada a través de *Abhinaya* que resulta en un estado de ánimo dominante o permanente. Esta experiencia es, obviamente, más allá de la emoción y es de naturaleza estética (www.thehindu.com/. 2013).

Entonces, los actores de una obra dictaminada por el *Natya-sastra*, invocaban el *bhava* (emoción) para percutir en el espectador, sensaciones voluntarias o involuntarias (*Rasa*) distintas: erotismo, horror, asco, humor, romance, etc.

Por otro lado, el teatro Noh japonés, es proveniente de los rituales de comunidades agrícolas. Es el escenario de mitologías, leyendas o hechos históricos que marcaron a Japón. El perfeccionamiento de su práctica, se dio en la época *Muromachi* (siglo XV), en la cual surge la sociedad guerrera samuráis. *Kan-ami* y *Ze-ami*, fueron quienes depuraron e instauraron estas prácticas en el arte dramático. Su intención era conseguir un grado de belleza sublime, que hiciera inolvidable el momento para el espectador.

El Noh se comprende de una estructura bastante compleja, sus actores son entrenados desde los 7 años de edad y es apenas hasta los 24 años, que comienzan a ser actores principiantes de este arte. Ellos son entrenados rigurosamente en las artes marciales, el budismo y les exigen tener la mente y el cuerpo completamente sano.

La música es fundamental para el Noh, pues es la que guía a los espectadores a sentir el drama y llevarlo a un plano completamente trascendental. Hay varios coristas que se sitúan cerca al escenario; los músicos están en la parte posterior dentro del escenario y tienen tres tipos de tambores, además de una flauta de bambú. Ellos indican y siguen movimientos de los actores.

También, hay un gran cuidado en el escenario. En términos generales, es un cuadrilátero que comprende un techo y un pasillo en el lado izquierdo. Una característica fundamental es que en el cuadrilátero, en la pared del fondo se encuentra pintado un pino, su propósito es simbolizar uno de los medios, por los cuales los dioses descienden de la tierra. Este pasillo llamado *hashigakari*, representa la unión del mundo de los vivos con el mundo de los muertos. La posición y el ritmo de los actores al entrar en escena y en el transcurso de ella, hablan de la importancia que tienen en la historia y qué papel interpretarán.



Escenario del teatro Noh japonés.
Tomada de: <http://irukina.com/%E8%83%BD-una-noche-en-el-teatro-noh.html>. (15|10|2013)

El vestuario de las obras Noh, son diferentes tipos de kimono con materiales de alta calidad y su creación, es mesuradamente cuidadosa. Los colores de cada kimono, están pre-determinados por la significación del personaje en la obra.



Representación de teatro Noh del grupo Mansaku-No-Kai Kyogen Company.
Tomada de: <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2011/03/>. (15|10|2013)



Escena de teatro Noh japonés.
Tomada de: <http://mimaiateatro-adios.blogspot.com/2010/08/campamento-base-en-kyoto.html>. (15\10\2013)

Se puede interpretar entonces que este arte dramático, es completamente metafísico y lo que presenciamos como espectadores, es una historia existencial, donde asuntos tan sustanciales como la vida o la muerte, se vuelven simbólicos, pero también vivenciales y hasta nos permitiríamos decir, que al presenciar las obras Noh, podría suscitarse perfectamente hechos catárticos en el espectador.

Estas dos maneras de teatro, tienen un sinnúmero de códigos puestos en la escena que no permiten el entendimiento de cualquier espectador. El teatro Noh y el Natyasastra exigen un espectador instruido, que tenga conocimientos sobre estas artes y sepa claramente qué se habla en la escena con la utilización de sus simbologías, de lo contrario, no habría un proceso mental y físico de acompañamiento en la escena, donde el espectador presencie realmente lo que estas formas de teatro quieren hacerle sentir.

El teatro que invoca fuerzas de dioses, fuerzas ancestrales y metafísicas, como lo vimos en los dos ejemplos anteriores, aún funciona en la actualidad porque las personas de su contexto, respetan fielmente estas representaciones. El teatro como lo dijimos en un principio, encarna figuras de poder que denotan un gran sentido para su comunidad y esta significación, al ser tan enérgica, no permite la parodia o la transgresión para el antojo nihilista de algunos.

En nuestra cultura occidental, es difícil encontrar códigos tan significativos que sean respetados por la mayoría, pues hemos renunciado a muchas de nuestras conexiones ancestrales y todo lo que nos rodea, hasta lo sacralizado, lo utilizamos a nuestro capricho; ya no tenemos elementos materiales o inmateriales que sean sagrados para todos y por eso, es difícil generar códigos simbólicos en nuestro medio; cada uno de nosotros tiene un percibir distinto: el rojo para algunos puede ser pasión, deseo, sangre, pero para otros, puede ser alegría, bondad, ternura y no hay algún dispositivo que nos condicione.

El vestuario que proponemos en esta investigación, quiere provocar la *catarsis*, seducir fuerzas impulsivas en el espectador, quiere que éste rompa sus molduras y se expanda, que experimente sus formas alegóricas de transformación, que se libere de las fuerzas opresoras y que por un instante, en un acto de crueldad, el espectador reafirme su cuerpo, se vuelva creador, creativo y le invadan fuerzas salvajes, retentivas; que vea sus fantasmas en frente y que posiblemente, entre en estados alterados de conciencia al dejarse llevar por los estímulos.

Estas fuerzas debemos introducirlas en el vestuario como mecanismos de diseño, nuestro fin se centra en el área estético-comunicativa² del vestuario. Aquí, ya no pensamos en la caracterización o representación de un personaje, el vestuario que invoca y provoca, tiene la condición de presentar, y por eso, los pilares fundamentales del diseño en el vestuario, se alteran. Para ejemplificar lo anterior, tomemos nuevamente el caso de Cassandra. Este personaje no hubiera podido concederse de la forma en que se hizo, si el vestuario se hubiera pensado desde las bases tradicionales del diseño, pues la ergonomía, la biomecánica, la funcionalidad y demás elementos esenciales del vestuario, cambian. La melaza puesta en el cuerpo de la actriz, no sería ergonómico al momento de moverse, pero es precisamente esto, lo que permite darle nuevas funciones estéticas en las relaciones actanciales.

Además, al vestuario como provocador de fuerzas, no le interesa ser agradable para el público, su carácter armonioso también cambia. Como lo hemos dicho en varias ocasiones, queremos despertar un asunto estético trascendental y en esta medida, el vestuario es visto desde diferentes categorías estéticas como lo grotesco, lo abyecto, lo sublime, lo siniestro, lo trágico, lo cursi, entre otras más.

² Hay tres pilares fundamentales en el Diseño de Vestuario: funcional-operativo, estético-comunicativo y tecno-productivo.



Escena de la obra *Ravioles negros* del director Alberto Villareal. Esta obra habla de las obsesiones corporales del hombre y como se puede ver en la imagen, obedece a algunas categorías estéticas ya mencionadas; su vestuario es construido por diferentes materiales como la arcilla y la pintura. Tomada de: http://www.lamalatina.com/wp-content/uploads/2013/04/ravioles-negros-el-granero_o.jpg. (12|10|2013)



Escena de la obra *Ravioles negros* del director Alberto Villareal. Posiblemente para algunos espectadores, esta manifestación no es agradable, pero sí es generadora de estímulos estéticos. Fotografía de Alfredo Millán. (12\10\2013)

A continuación, hablemos a *grosso modo* de los procesos de creación del vestuario en la materia *Otras Poéticas* que imparte el programa de Artes Representativas (Teatro) de la Facultad de Artes en la Universidad de Antioquia. Pues vemos que hay unas intenciones vestimentarias potencialmente crueles en los ejercicios escénicos de los estudiantes.

Para hablar de este proceso, pongamos en evidencia el trabajo de Sebastián Ramos con el ejercicio escénico *Armadura de rencores*. *Lady Macbeth* (2013). Los ejercicios siempre parten de un texto dramático, en este caso es *Lady Macbeth*.

La construcción del personaje, en *Otras Poéticas* la llaman: *Creación del personaje rizomático*, y se realiza en tres etapas. La primera es denominada *Prosaica* y es donde el estudiante se cuestiona, indaga y se hace una pregunta a partir de sus vivencias personales, después, busca la relación de esas vivencias con el personaje dramático, y comienza un proceso que lo llaman: *La enciclopedia*. Es reflexionar a partir de esas experiencias íntimas del estudiante con el personaje. Ramos encontró en este proceso, una significación de las armaduras, las corazas que los cuerpos cargan, y le dio el nombre de *Armadura de rencores*.

[...] él construyó una Lady Macbeth que está hecha, de toda la columna vertebral desde la nariz, con cuchillos, que van: los de la columna hacia afuera y la otra armadura de los brazos y las piernas con los cuchillos hacia dentro; entonces el rencor era hacia sí mismo, y en la mitad de la armadura hay un corazón, él tiene todos los cuchillos ya enterrados en el corazón y [...] dentro de la boca cuelga un hilo que termina en una aguja, entonces la acción de él es desprenderse, liberando los cuchillos, liberando los rencores del corazón y al final lo que hace es coser el corazón. (Alzate, 2013)



Ejercicio *Armadura de rencores. Lady Macbeth* del estudiante Sebastián Ramos con la profesora Luz Dary Alzate. Fotografía: Biblioteca personal de Luz Dary Alzate. (29\07\2013)



Ejercicio *Armadura de rencores. Lady Macbeth* del estudiante Sebastián Ramos con la profesora Luz Dary Alzate. Fotografía: Biblioteca personal de Luz Dary Alzate. (29\07\2013)

Ejercicio *Armadura de rencores. Lady Macbeth* del estudiante Sebastián Ramos con la profesora Luz Dary Alzate. Fotografía: Biblioteca personal de Luz Dary Alzate. (29\07\2013)

En la primera presentación del ejercicio, uno de los espectadores, en un estado de alteración, “Le dijo ‘Te quiero liberar de tu dolor’, y entonces le cosió el corazón” (Alzate, 2013). La idea inicial era que el mismo actor cosiera el corazón, pero hubo códigos que estimularon la sensibilidad del espectador e incitó a éste, a tomar una postura de sujeto activo en acción.



Como lo habíamos expresado en el ejercicio de Tabora y Tapias, en *Armadura de rencores. Lady Macbeth*, también es claro que hay un proceso catártico, subjetivo para pensar y materializar el personaje dramático. Aquí vemos nuevamente la estructura del pensamiento desde el cuerpo; podríamos decir que *Otras Poéticas*, es semejante a la disposición del *ritual*, el cuerpo dramático es el centro de la escena y aunque en ocasiones estos ejercicios performativos como lo explica Alzate, se trasladan al teatro, es decir, con una estructura y narrativa teatral, al hacer este cambio, no se dejan a un lado las intenciones del cuerpo; porque solo desde él, se construye la escena y se encarnan las fuerzas que manifiesta el texto dramático.

Además, como lo podemos comprender, el vestuario invoca esas fuerzas sensibles, catárticas que generan la provocación del público, esta segunda piel, maximiza todas las funciones estéticas del vestuario y potencializan su efecto en el espectador. El vestuario entonces, para estas prácticas performativas, sí se convierte en vehículo catártico, pues se manifiesta en un cuerpo dramático y a partir de allí, por medio de la labor intelectual asociativa de un recuerdo no resuelto del espectador o simplemente impulsiones estimuladas por el vestuario, hacen que el espectador sufra *catarsis*. ■

Conclusiones

Inicialmente nos preguntamos si el *vestuario escénico* podría ser vehículo catártico para el espectador, en el *teatro contemporáneo*. Por varias razones que expondremos a continuación, esta pregunta queda inconclusa. Aún no hay una respuesta clara y certera que dé pie, al desarrollo concreto de ideas para el fenómeno en la práctica del Diseño de Vestuario.

Nuestra hipótesis nos dirigió certeramente para entender el fenómeno catártico a la luz del psicoanálisis, pero también, fue una ruta sesgada, pues esta corriente del pensamiento nos ayudó a esclarecer todos los procesos que vive el cuerpo al experimentar la *catarsis*, pero desde una perspectiva del entendimiento, de procesos intelectuales de razonamiento por parte del espectador.

Durante toda la investigación, nos dimos cuenta que existe otro tipo de manifestación catártica, y por eso, acudimos a otras teorías como la construcción del cuerpo por medio de fuerzas, pues nos permitió descifrar una perspectiva diferente.

La *catarsis* en este caso, reacciona en virtud del sentir, ya no hay cabida al pensamiento, aquí, se mide la capacidad sensible que tiene el espectador frente a una situación estética.

Luz Dary Alzate (2013) en nuestra entrevista, nos dice que en este tipo de experiencia catártica, “el espectador se conecta más con una sensación, o sea, el personaje [dramático] termina siendo es un conjunto de fuerzas y sensaciones, no una psicología ni una caracterización [...] hay unas fuerzas, unos impulsos, que son las que mueven el trabajo del cuerpo (sic)” (Alzate, 2013. p. 3). Esta manifestación catártica se fue revelando en el devenir de toda la investigación, por eso, no tenemos teorías concretas que afirmen nuestro descubrimiento, solo por medio de la entrevista hecha a Alzate, afirmamos que sí era cierta nuestra suposición sobre esta manera de revivir el hecho catártico.

Sin embargo, esta nueva percepción de la *catarsis*, la tomamos afirmativamente y para nuestra investigación, son verosímiles las dos formas de suscitarla, pues nuestro interés es provocar al espectador y si hay varias maneras de seducirlo, enriquece mucho más nuestro trabajo creativo como diseñadores.

También, nuestra hipótesis planteaba el análisis de dos formas de representación: *ritual* y *performance*, donde el hecho catártico para el espectador fuera producido por un cuerpo dramático y así, poder observar qué vestía ese cuerpo y cuál era su conexión con lo que portaba.

Por desgracia, solamente estudiamos y analizamos a fondo, el *ritual* y su comportamiento con el vestuario; la causa de este infortunio, fue el corto tiempo de cuatro meses para desarrollar todas las necesidades que demandaba el fenómeno.

Igualmente, no pudimos atender al desarrollo de ideas específicas para que el diseñador de vestuario pudiera seguir ciertas pautas que acompañaran su proceso de diseño; no era de nuestro interés crear una metodología. Como bien lo hemos expuesto en el título de nuestra investigación, es una introducción a esta reflexión del vestuario catártico en el *teatro contemporáneo*, pero sí nos interesaba exponer claramente los elementos que se tendrían en cuenta para poder diseñar a partir del hecho catártico. Lo anterior, pertenece a las intenciones manifestadas en el objetivo general de nuestro planteamiento. Los motivos por los cuales no pudimos contemplar este propósito, son los mismos expuestos anteriormente. Entonces, las dimensiones estéticas del fenómeno, que también son de interés para el objetivo general, llegaron al punto de ser ilustradas, nombradas, pero no se trasladaron a la praxis del Diseño de Vestuario.

Los objetivos específicos por el contrario, sí cumplieron algunos de sus requerimientos. El primero, era observar el fenómeno catártico e indagar qué lo producía y cómo se producía a través del método catártico expuesto por el psicoanálisis.

La *catarsis*, la entendimos en todas sus complejidades por medio de este método y además, como lo expresamos en un principio, también pudimos dar cuenta de otra forma de manifestación catártica que se da a través de impulsos.

El segundo, era comprender y analizar la relación del vestuario con el sujeto dramático, entender cuáles eran sus dinámicas para suscitar la *catarsis* y hacer un puente espacio-temporal para llevarlo al *teatro contemporáneo*. En primera instancia, pudimos entender claramente las formas de manifestación de ese cuerpo ritual y cómo era el vínculo con el vestuario, qué suscitaba y cómo los suscitaba, pero nos faltó construir ese puente, que llevaría dicha teoría al *teatro contemporáneo*; solo pudimos acercarlo a la actualidad, con el análisis de prácticas performativas, más específicamente, en los ejercicios escénicos de *Otras Poéticas*, donde nos dimos cuenta que el fenómeno de esta investigación era completamente evidente, pero vimos y entendimos los procesos de creación del vestuario desde su panorámica.

Luz Dary Alzate, profesora de la Asignatura, nos cuenta que estos actos performativos, ella los traslada al teatro y que como directora, muy pocas veces cambia la estructura performativa; incluso en ocasiones, deja la escena, igual al planteamiento que se logró en los ejercicios de sus estudiantes.

Tristemente, por cuestiones de tiempo, no se pudo hacer un análisis profundo y detallado de cómo los ejercicios escénicos de la materia, se instauraban al teatro. Desde el punto de vista erróneo por el desconocimiento, podríamos decir, que al no sufrir cambios estructurales en el traslado de esas formas performativas al teatro, se podrían alterar las visiones del público y éstas, no estarían pensadas, se dejarían varios elementos narrativos de la escena posiblemente en libertad para que el espectador las perciba de la manera en que desee y no, de la forma que se quiere transmitir en la obra. Podría haber lecturas erradas.

También, valdría la pena analizar qué cambios habría en el percibir del espectador al principio como ejercicio, y después, manifestado en una obra teatral. Para este procedimiento, se debería hacer trabajo de campo con observación directa o participante, donde verdaderamente entendamos el fenómeno visto desde una postura íntima. Además, el fenómeno está explícito en los procesos de creación del vestuario hechos por actores y no desde la profesionalización de la práctica. Para que este fenómeno pueda materializarse desde el Diseño de Vestuario, se consideraría crear una metodología que permita la concepción del vestuario desde los procesos creativos y catárticos de *Otras Poéticas*, con las intenciones verdaderas de una obra teatral y su director.

Finalmente, debíamos cuestionar la labor del diseñador de *vestuario escénico* en tiempos del *teatro contemporáneo*. Para atender a este objetivo, hicimos un cadáver exquisito de pensamiento, donde varios actores y vestuaristas hablaban de las formas de concebir el vestuario en algunas obras. Esto nos ayudó a entender las intenciones y pretensiones que tienen algunos grupos y actores de la ciudad de Medellín al momento de entender el personaje a partir del vestuario. Para nuestra desgracia, solo pudimos cuestionar el quehacer del diseñador, en un contexto local.

El motivo personal de esta investigación, es un montón de fuerzas existenciales recogidas desde varios años atrás y que han sobrevivido por el erotismo del teatro. Por el corto plazo que exige la universidad, aún no se han resuelto a cabalidad estas intenciones tanto a nivel ocupacional como personal. Además, la justificación profesional de esta monografía, tiene el propósito de dar respuesta teórica a la necesidad emergente que manifiesta el espectador actual, la cual se satisface con los resultados de esta exploración. Y finalmente, por medio del rastreo del estado del arte, justificamos académicamente esta investigación, pues nos permite mostrar la importancia que tiene este estudio para llenar un vacío teórico creativo, que se formalizó en la investigación. ■

Bibliografía

- Alzate, Luz Dary. (2013). Docente de la materia *Otras Poéticas* y docente interna en el programa de Artes Representativas (Teatro) de la Facultad de Artes en la Universidad de Antioquia. Medellín.
- Aristóteles. (1987). "Arte poética". En: *Aristóteles, Horacio. Artes poéticas*. Aníbal, González. Madrid: Taurus Universitaria. p. 47-95.
- Artaud, Antonin. (1978). "El teatro de la crueldad". En: *El teatro y su doble*. Antonin, Artaud Barcelona: Edhasa. p. 101-113.
- Azcárate, Varela & López, Asunción. (2008). "El gusto del público: la magia digital". En: *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*. No. 17, p.57-80.
- Bejarano, Nidia. (2013). Maestra en estética y docente en el programa de Artes Representativas (Teatro) de la Facultad de Artes en la Universidad de Antioquia. Medellín.
- Freud, Sigmund. (1985). *Estudios sobre la histeria*. En: <http://www.philosophia.cl/>. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1895Estudios%20sobre%20la%20histeria.pdf>. (04\09\2013).
- Gutiérrez, Paula; Ramírez & Rendón. (2013). *El vestuario en las artes escénicas: Reflexión teórica sobre la función comunicativa, técnica y funcional del vestuario teatral en Medellín, para la construcción de la identidad de un personaje*. (Trabajo de grado para optar por el título de diseñadoras de vestuario). Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín-Colombia
- <http://www.thehindu.com/>. (2013). "Poetics of performance". En: <http://www.thehindu.com/>. Recuperado de: http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/poetics-of_performance/article947231.ece. (12\09\2013)
- Noel Lapoujade, María. (1993). "La noción de catarsis, encrucijada del pensar". En: *Kañina, Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XVII, No. 2, p. 227-231.
- Pabón, Consuelo. (2013). "Construcciones de cuerpos". En: <http://es.scribd.com/>. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>. (12\08\2013).
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, José Antonio. (2007). "El teatro en el campo expandido". En: <http://www.macba.cat/>. Recuperado de http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf. (19\08\2013)
- Schechner, Richard. (2012). "¿Qué es la representación?". En: *Estudios de la representación: Una introducción* Richard, Schechner. México: FCE. p. 58-92.
- Schechner, Richard. (2012). "El ritual". En: *Estudios de la representación: Una introducción* Richard, Schechner. México: FCE. p. 94-149.
- Uribe, Luisa- (2003). *El teatro se re-viste. Una lectura del actor según los modos de ser del pensamiento propuestos por Michael Foucault*. (Trabajo de grado para optar por el título de licenciada en arte dramático). Universidad de Antioquia. Medellín-Colombia.
- Winkelman, Michael. (2004). "Shamanism as the Original Neurotheology". En: <http://www.public.asu.edu/>. Recuperado de: <http://www.public.asu.edu/~atmxw/zygon.pdf>. (13\08\2013)



