

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DE  
TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTE TEATRAL



FACULTAD DE DISEÑO  
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

DRAMATURGIA DEL VESTUARIO TEATRAL EN LA OBRA  
“LA MALDICIÓN DEL ETERNO RETORNO”

REALIZADO POR:  
MARÍA BELÉN OCHOA ARGÜELLO

DIRECTOR:  
MST. JAIME GARRIDO

CUENCA, ECUADOR  
2014



## ***Dedicatoria***

*Con los días desvelados para A y J.*



## **Agradecimientos**

*El presente trabajo no hubiera sido posible sin la intervención de varias personas que creyeron en este proyecto.*

*En el montaje escénico de la obra “La Maldición del Eterno Retorno”, quienes estuvieron desde el principio, Jaime Martínez, dramaturgia y composición musical, Francisco Aguirre, director, y Galo Escudero.*

*También a quienes se unieron después a este mágico viaje que se resume en el quehacer teatral, Juan Diego Arias, composición musical, Diego Molina, escenógrafo, Juan Abril, diseño de luces.*

*La gente que me facilitó el arduo trabajo de conseguir la escasa información sobre vestuario Fabián Duran, Mabel Petroff, y Daniel Berrezueta.*

*A los vestuaristas que me acogieron con buena voluntad y me entregaron su sabiduría en las entrevistas en la ciudad de Quito, Sara Constante y José Rosales, quienes también me ayudaron con textos referentes al tema.*

*Gracias también a Ana Argüello y mi buen carpintero José.*

*A mi familia.*

*Gracias.*



# Contenido

<i>Dedicatoria</i>	<i>iii</i>
<i>Agradecimientos</i>	<i>v</i>
<i>Contenido</i>	<i>vii</i>
<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</i>	<i>ix</i>
<i>Resumen</i>	<i>xi</i>
<i>Abstract</i>	<i>xiii</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>1</i>
<i>CAPITULO 1</i>	<i>3</i>
<i>1.1 Vestuario</i>	<i>3</i>
<i>1.1.1 Vestido Cotidiano - Vestuario Escénico (extra-cotidiano)</i>	<i>6</i>
<i>1.1.2 Fines del vestuario escénico y la Caracterización</i>	<i>6</i>
<i>1.1.3 Personaje – Vestuario – Espectador</i>	<i>8</i>
<i>1.2 Dramaturgia aplicada al Vestido</i>	<i>8</i>
<i>1.2.1 Potencialidades Dramatúrgicas del Vestido</i>	<i>8</i>
<i>1.2.2 Vestido-Tejido</i>	<i>9</i>
<i>1.2.2.1 Formas y Texturas</i>	<i>10</i>
<i>1.2.2.2 El Color</i>	<i>11</i>
<i>CAPITULO II</i>	<i>12</i>
<i>2.1 PROCESO DE CREACION DE VESTUARIO</i>	<i>12</i>
<i>2.1.1. EL COLOR BLANCO</i>	<i>12</i>
<i>2.1.2 EVOLUCIÓN DE PROPUESTAS DE CREACIÓN DE VESTUARIO</i>	<i>13</i>
<i>2.1.2.1 Primera Propuesta</i>	<i>14</i>
	<b>VII</b>

2.1.2.2 Segunda Propuesta	16
2.1.2.3 Tercera Propuesta, Vestuario Final	20
2.2 DRAMATURGIA DEL VESTUARIO DE LA OBRA “LA MALDICION DEL ETERNO RETORNO”	24
CAPITULO III	26
3.1 Registro del Proceso	26
3.1.1 Obra	26
3.1.1.1 PRIMERA ETAPA	26
3.1.1.1.1 Análisis de texto	26
3.1.1.2 SEGUNDA ETAPA	29
3.1.1.2.1 Entrenamiento	29
3.1.1.2.2 Registro de Ejercicios Básicos de Entrenamiento	29
3.1.1.3 TERCERA ETAPA	29
3.1.1.3.1 Montaje	29
3.1.1.3.2 Ejercicios de Montaje	32
CAPÍTULO IV	34
4.1 Conclusiones	34
Bibliografía	35
ANEXOS	37

# Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1 Actor en representación Kabuki <a href="http://medeenfurie.com/blog/2012/02/28/le-theatre-japonais-kabuki/">http://medeenfurie.com/blog/2012/02/28/le-theatre-japonais-kabuki/</a></i>	3
<i>Ilustración 2 Escena de comedia de una copa de vino que representa al amante de una muchacha subiendo a su ventana por una escalera. HISTORIA UNIVERSAL ILUSTRADA. El mundo de Grecia y Roma.</i>	4
<i>Ilustración 3 Charles Chaplin <a href="http://oasisdeisa.wordpress.com/2010/05/31/charles-chaplin-y-su-historia-fotos/">http://oasisdeisa.wordpress.com/2010/05/31/charles-chaplin-y-su-historia-fotos/</a></i>	5
<i>Ilustración 4 Barrio Caleidoscopio, Carlos Gallegos.</i>	7
<i>Ilustración 5 Escena de la película La Naranja Mecánica de Kubrick, 1971.</i>	13
<i>Ilustración 6 PRIMER FIGURÍN del vestuario, "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	14
<i>Ilustración 7 Fragmento PRIMER FIGURÍN.</i>	15
<i>Ilustración 8 Primer vestuario confeccionado.</i>	15
<i>Ilustración 9 Segundo vestuario confeccionado.</i>	16
<i>Ilustración 10 SEGUNDO FIGURÍN de vestuario, "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	17
<i>Ilustración 11 Fragmento SEGUNDO FIGURÍN.</i>	18
<i>Ilustración 12 Fragmento SEGUNDO FIGURÍN.</i>	18
<i>Ilustración 13 Fragmento SEGUNDO FIGURÍN.</i>	19
<i>Ilustración 14 Segundo vestuario confeccionado.</i>	19
<i>Ilustración 15 TERCER FIGURÍN de vestuario, "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	20
<i>Ilustración 16 Tercer vestuario confeccionado.</i>	21
<i>Ilustración 17 Fragmento TERCER FIGURÍN.</i>	21
<i>Ilustración 18 Fotografía de las Moscas en el vestuario.</i>	21
<i>Ilustración 19 Fragmento TERCER FIGURÍN.</i>	22
<i>Ilustración 20 Fotografía del uso de los zapatos rojos.</i>	22
<i>Ilustración 21 Fotografía de transformación del vestuario en escena.</i>	23

<i>Ilustración 22 CUARTO FIGURÍN de vestuario, "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	23
<i>Ilustración 23 María Ochoa, en la obra "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	24
<i>Ilustración 24 Fotografía de la transformación en escena del vestuario.</i>	25
<i>Ilustración 25 Fotografía del vestuario, "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	25
<i>Ilustración 26 María Ochoa, entrenamiento físico.</i>	29
<i>Ilustración 27 Ensayo, PRIMER VESTUARIO.</i>	30
<i>Ilustración 28 Ensayo, SEGUNDO VESTUARIO.</i>	31
<i>Ilustración 29 Ensayo, TERCER VESTUARIO.</i>	31
<i>Ilustración 30 María Ochoa, ejercicios de creación de Personaje.</i>	32
<i>Ilustración 31 Bocetos por Diego Molina, de cajas y silla utilizadas en la obra, "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	33
<i>Ilustración 32 Caja y silla en la obra "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	33
<i>Ilustración 33 Malla utilizada en la obra "La Maldición del Eterno Retorno".</i>	33

## **Resumen**

*En el arte teatral contemporáneo, la dramaturgia ha dejado de ser contada únicamente por el texto escrito como tal, los elementos de los que está compuesta una obra, actor, escenografía, música, vestuario, incluso el mismo espectador, poseen una dramaturgia propia, tejen su propia trama. Ésta tesis propone un estudio dramático del vestuario en el montaje de la obra “La Maldición del Eterno Retorno”, haciendo un recuento del uso y transcurso evolutivo del vestuario, sus posibilidades semióticas, y la interpretación de diseños y colores dentro del acto teatral.*

*Se experimentó con la idea de un vestuario efectivamente dramático, haciéndole partícipe activo en el proceso de comunicación que se genera dentro de escena, a partir de un enfoque simbólico construyéndolo como una extensión del personaje, influyendo en los cambios emocionales que pueda tener, así como cambios espacio-tiempo que se genera en la obra.*



## ***Abstract***

In the field of contemporary stagecraft, dramaturgy has ceased to be told only by written texts as such. All the elements which make up a play: the actors, stage, music, costumes, and even the spectators possess their own dramaturgy and have their own storyline. This thesis proposes a dramaturgical study of costumes for the theatrical production of “The Curse of the Eternal Recurrence.” A recount of the use and evolutionary course of costumes, their semiotic options, and the interpretation of designs and colors within the theatrical act will be carried out.

The idea of having effective dramaturgical costumes was experimented by making costumes active participants in the communication process which is generated in a scene. This is based on a symbolic approach which concludes that costumes are an extension of a character and strongly influence on the emotional changes he/she may experience, as well as on the space-time changes which are generated in a play.



**Translated by,**

**Rafael Argudo**

A handwritten signature in blue ink that reads "Rafael Argudo". The signature is written in a cursive style and is enclosed within a large, hand-drawn blue oval.



# INTRODUCCIÓN

*“Partiendo de la acción del actor, el autor sostiene que para el hombre existir solo es posible en la personificación de un papel, asumiendo la propia corporalidad a través de la imagen histórica y culturalmente condicionada que de esta nos ofrece el vestido”.*

*El Vestido Habla. Nicola Squicciarino.*

*El objetivo del siguiente trabajo investigativo, es presentar al vestuario escénico como emisor dentro del acto teatral. Así como el actor y director entran a un proceso de investigación para el montaje, debe existir investigación simbólica y dramaturgica aplicada al vestido, con el propósito de conseguir un vestuario entendido como “signo” en los imaginarios tanto como de los mismos personajes (actores), así como del espectador.*

*¿Qué es lo que entendemos por “signo” en el arte escénico? El teatro, metáfora de lo social, en su expresión más abyecta es muchas veces hiperreal y un reflejo de su tiempo y sus circunstancias (parafraseando a Ortega y Gasset), pero otras veces olvidamos que “el teatro es también “ficción”, solamente porque es, ante todo, signo” (Eco, 1985). Al decir de Umberto Eco en su discurso El Signo Teatral (disertado en la Universidad de Bologna en 1985), un “signo teatral es un signo ficticio no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas que no existen, (...) sino porque finge no ser un signo” (Eco, 1985). “Al tomar (e intentar explicar) un elemento significativo dado en cualquier representación escénica, debemos tomar en cuenta que: 1) para que este tenga un significado, no es imprescindible que exista una intencionalidad consciente de presentar este signo, será suficiente con que el espectador tenga la intención de “interpretarlo”; 2) este signo expuesto se convierte en un producto como una obra de arte; y 3) el signo significa varias cosas a la vez, una vez más el arte es explicado según los términos que el espectador, o el consumidor del producto artístico, proyecte sobre el signo desnudo, incluso más allá de la intencionalidad (de haberla) por parte del autor” (Eco, 1985). De tal manera que el uso del vestuario escénico no es en absoluto un acto tan inocente, no se encuentra libre de una (tediosa o sublime) carga de significado.*

*En referencia al análisis de construcción de vestuarios en este contexto, Milena Valdez, en su texto Construyendo Imaginarios Escénicos desde el Diseño de Vestuarios: Propuesta Metodológica para el Diseño y Desarrollo del Vestuario Teatral, nos dice que “desde las épocas remotas el ser humano expresa a través del vestuario conciencias individuales y colectivas, que distinguen e identifican las formas de cubrir la piel.*

*Desde la prosémica (estudio de comportamientos en asociación con sus entornos), y la semiótica (estudio de los signos como materias primas del pensamiento, que establecen el concepto), indumentaria a niveles psicosociales evolutivos, genera diferenciaciones extra corporales y endotransformaciones sociológicas que precisan idiosincrasias y configuraciones culturales, traducidas en las producciones artísticas como significantes simbólicos, que dan paso a contraposiciones y conjugaciones constantes de lenguajes de representación visual, todos reunidos en las Artes Escénicas” (Valdéz, 2009). Esta reflexión brinda un interesante acercamiento a la manera en la que a través de una representación escénica (con el vestuario como primera línea de batalla entre el espectador y el artista) se pueden comunicar valores y sentidos más allá de lo que explícitamente cuenta la obra teatral.*

*El vestido siempre tiene algún significado, da referencia sobre quien lo viste, su sexo, edad, origen, cultura, creencias, ocupación, una información básica o detallada para quien lo mira, sin duda el vestuario es una muestra de lenguaje no verbal. Cada detalle, color, textura, formas, sombras, incluyendo los símbolos, hacen del objeto un comunicador dentro de la expresión escénica, este conjunto de cualidades sugerentes hacen del vestuario un elemento con dramaturgia, ya con su cualidad narrativa dentro de la producción teatral, gana su papel protagónico.*

*Para este proyecto, se trabajó con un monólogo en el que se aplica este proceso investigativo sobre su vestuario, tomando en cuenta el contexto dramático y la práctica escénica fundamentos para su estudio, analizándolo como un instrumento de comunicación, conjugado los aspectos psicológicos y cotidianos del personaje-actor y de espacio-tiempo; escénico y dramático, los cuales determinan parámetros de proyección histórica, fantástica, simbólica, y metafórica entre otras.*

*El vestuario teatral puede llegar a ser un objeto poético, donde nos permite la posibilidad de reflexionar sobre el personaje y su máscara, prestándose como primera impresión que tiene el espectador sobre la representación escénica, y en base a esto su diagnóstico, guiado por todas las cualidades de su materia: forma, color, sustancia, movimiento, luminosidad, sombras, texturas, presencia. Entendiendo su semiótica, aportando su ejercicio de lectura significativa.*

# CAPITULO 1

## 1.1 Vestuario

“Dimensiones, colores, adornos fulgurantes, máscaras y otros accesorios transforman a algunos actores en una verdadera escenografía en movimiento que se desplaza continuamente en el escenario y nos presente sucesivamente distintas perspectivas y por tanto distintas dimensiones y sensaciones. Entonces el efecto de poder y energía que el actor es capaz de desarrollar es potenciado y reavivado por las metamorfosis del traje.”

(Barba, 1990)

Dentro de las primeras representaciones teatrales, entendiendo a estas como ritos y ceremonias que se han venido presenciando desde los orígenes del Homo Sapiens, sus protagonistas ya tenían un vestuario; cuando un cazador se ponía la piel de un animal y una máscara de alguna criatura, era cuando empezaba un mimético ritual para atraer una buena caza.



Ilustración 1 Actor en representación Kabuki <http://medeenfuri.com/blog/2012/02/28/le-theatre-japonais-kabuki/>

Así el vestuario escénico es influenciado y acompañado por los cambios culturales que se ejercen a lo largo de la historia del ser humano, por ejemplo, fueron los griegos quienes tomaron el gigantesco salto del Drama ritual, haciendo representaciones de sus mitos y vida cotidiana, como lo evidencian pinturas que plasman distintas escenas de su teatro o vasijas que toman la forma de sus personajes, las cuales nos dan idea de las vestimentas tanto usadas en la comedia como en la tragedia.



**Ilustración 2** Escena de comedia de una copa de vino que representa al amante de una muchacha subiendo a su ventana por una escalera. HISTORIA UNIVERSAL ILUSTRADA. El mundo de Grecia y Roma.



**Ilustración 3 Charles Chaplin** <http://oasisdeisa.wordpress.com/2010/05/31/charles-chaplin-y-su-historia-fotos/>

“Lo que el traje por sí mismo cuenta, no pertenece solo a la historia del teatro, sino apunta a una mayor comprensión de los fenómenos sociales y habla de una posición respecto a la necesidad humana de producir fenómenos culturales.” (Gutman, 2012).

El traje es atravesado por elementos constitutivos de la cultura, la historia, del lenguaje y la estética, asentándose como elemento comunicador dentro del acto teatral, cumpliendo una función dramática como signo, que permite encadenar significado por parte del espectador e incluso por los demás personajes.

Por ello el vestuario adopta un carácter dramático determinado por un complejo sistema de lectura, la retórica de la imagen, siendo el vestido una fuente de conocimiento sobre el personaje y la representación.

“La caracterización de Charles Chaplin combina con éxito los elementos indispensables para una figura masculina distinguida: Sombrero, chaqueta y bastón. (...).

No es curioso que su traje y su figura encuentren la simbiosis perfecta en el cine mudo. La gestualidad y el traje de Charles Chaplin son inseparables. (...)

El resultado fue un hombre sutil y refinado, con la dignidad de un caballero, pero vestido como un vagabundo. Con un sombrero bombín, un bastón y su característico bigote supo componer una gestualidad a medida, una gestualidad implícita en el traje teatral, espejo de la más profunda condición humana” (Gutman, 2012).

### **1.1.1 Vestido Cotidiano - Vestuario Escénico (extra-cotidiano)**

El hombre desde su origen como parte de una sociedad civilizada, ha expresado ciertas conciencias individuales y colectivas a través del traje, el desempeño de roles dentro de una sociedad ha condicionado al hombre dar una importancia inminente al vestido, influyendo de muchas formas en la imagen que proyectamos, tomando el papel de signo social que distingue edades, clases, funciones, profesiones, y más importancia aun dentro de los ritos; luto, boda, religiosos, entre otros.

La sociedad ha otorgado al traje funciones de identidad sobre la persona, como herramienta fundamental en la comunicación interpersonal constantemente emitiendo mensajes, reflejando características de la psiquis de cada individuo, vistiéndonos o desvistiéndonos.

En el teatro el traje trasciende de las funciones comunes a cumplir con funciones específicas pero complejas y elaboradas: la caracterización de un personaje y el contexto en el que se desenvuelve el acto escénico, pues también puede ayudar en la identificación de los tonos dramáticos de la obra, si es comedia o tragedia por ejemplo, convirtiéndose en un referente más de narración visual, llena de significados formando parte de esa composición profunda.

“En lo habitual las personas tienen la facilidad de disimular su proveniencia, engañando a sus semejantes e incluso de fingir profesiones por medio de la vestimenta, pero las apariencias no engañan en el escenario” (Humbert C. Heffner S. S., 1963), agregando que el personaje en escena es lo que es y lo que muestra ser, siendo la vestimenta la que ayuda a retratar su carácter, contribuyendo atención receptora por parte de los espectadores hacia él. Pues en la mayoría de casos en el cotidiano el traje sirve como instintivo de función (policía, medico, juez), más que como distintivo de carácter, que es lo que más

pesa dentro del diseño elaborado por un figurista para determinado montaje.

También el vestuario puede hacer ver inmediatamente al público, si la obra es una manifestación de la vida ordinaria contemporánea, o se refiere a una época pasada. Puede contribuir a revelar que la verosimilitud está en el nivel de lo fantástico, de lo grotesco, de lo irreal o de lo distorsionado.

“La verosimilitud, el modo como el personaje debe ser recibido o aceptado por el público es la clave de la vestimenta.” (Humbert C. Heffner S. S., 1963). Esta credibilidad se fundamenta en la composición armónica de la estética de la obra, todo debe estar concordado y en el mismo contexto, todo el decorado, utilería y desde luego el vestuario deberá ser expuesto bajo este signo.

### **1.1.2 Fines del vestuario escénico y la Caracterización**

- Proporcionar énfasis visual al actor
- Reflejar el carácter del personaje y sus cambios
- Identificación de los personajes para el público y los demás actores.
- Sumergir la personalidad del actor en la del personaje

La finalidad de la utilización del vestuario es en sí formar parte de la apariencia externa del actor, darle enfoque escénico, reforzar el carácter de un personaje y asimilar los cambios que este pueda tener, también se presenta como un emisor del acto teatral, no solo involucrando al público como receptor, sino entre los mismos actores-personajes ayudándolos en una introspección más profunda hacia la trama de la obra.

“El carácter del vestuario teatral como manifestación de la relación entre artista y su obra y de la calidad del hecho artístico está vinculado estrechamente con su función y ambos se encuentran dirigidos hacia un objetivo común: la comunicación. El teatro está compuesto en su aspecto comunicativo por una suma de señales los cuales sirve para suministrar una determinada información al espectador.” (Fernández, 1990).

Cada elemento que conforma este lenguaje estético del quehacer teatral debe tener una función comunicativa, el manejo de la simbología y psicología estética de cada elemento que lo conforma, color, textura, líneas, formas, incluso la forma en que es llevado, acciones o micro-acciones que puede realizar un personaje sobre este, cualquier componente que acertadamente aparece en escena, deja de ser solamente eso para formar parte de la composición plástica representada.

El vestuario es agente activo dentro de la caracterización del personaje, pues no solo ayuda al público a interpretar lo que está viendo, también ayuda al actor a sumergirse en la construcción de su personaje, dándole más naturalidad y veracidad a su representación.

El vestuario debe reflejar, gustos, preferencias y hábitos del personaje, pero, así como ayuda a la caracterización del personaje, también crea un distanciamiento entre persona-actor-personaje, como se observa en la ilustración 4, el vestuario es extra-cotidiano, sobrepasa los límites de una cotidianidad estética que puede ser usado por la persona-actor en este caso Carlos Gallegos.

“El vestuario es significativo, dado que se trata de un elemento puramente material y significado, porque da sentido a lo representado.

Además, permite dar una continuidad a la escena, por ejemplo: si un personaje sale de un decorado de interior a uno exterior, la ropa facilita la comprensión de la misma. Incluso cuando el vestuario de la obra no es lo fundamental, su tratamiento resulta imprescindible para su

desarrollo; ya que éste permite focalizar nuestra atención hacia aquellos elementos de la representación que interesa resaltar. Un vestuario pobre y mal cortado es utilizado por muchos directores con el fin de focalizar la atención del público en la acción.” (Peña, 2012).



**Ilustración 4 Barrio Caleidoscopio, Carlos Gallegos.  
(fot. Gabriela Parra, Ecuador).**

### **1.1.3 Personaje – Vestuario – Espectador**

Una vez que comienza el proceso de montaje de una obra, es fundamental, desde la perspectiva del diseño de vestuario, seleccionar los signos adecuados de manera que el espectador distinga no solo un noble de un burgués, sino también un noble avaro de uno intelectual a uno arruinado.

“Un personaje puede hacerse verosímil por un rasgo esencial externo; un uniforme de policía, por ejemplo. Es la caracterización por un rasgo físico adquirido; es todo lo que necesita en ciertos papeles menores (...)” (Humbert C. Heffner S. S., 1963). Roland Barthes lo explica: “Cabe esperar que el vestido constituya un excelente objeto poético; primero porque moviliza con notable variedad todas las cualidades de la materia: sustancia, forma, color, tactilidad, movimiento, presencia, luminosidad; segundo, porque al tocar el cuerpo y funcionar a la vez como sustituto y su máscara, constituye sin duda el objeto de una investidura muy importante; esta disposición “poética” viene confirmada por la frecuencia y calidad de las descripciones vestimentarias en la literatura” (Barthes, 2008).

El canal de comunicación de un mensaje (o sensación) o una serie de mensajes (o sensaciones), parte del actor y los objetos con los que procura manifestarse. Muchas veces no hace falta utilizar palabras. Hay un poderoso elemento icónico en el conjunto de objetos de los que se sirve el personaje, como el vestuario el cual funciona como una herramienta de lectura, pero a la vez puede servir como recurso dramático.

## **1.2 Dramaturgia aplicada al Vestido**

El paradigma a romper es el rol hegemónico que tiene el texto, comprendido como palabra hablada, como único significante dramático directo en el acto teatral, para poder otorgarle (con la justificación académica junto con la artística) valor

semiótico, a la trama que plantea un vestuario diseñado para el efecto.

### **1.2.1 Potencialidades Dramatúrgicas del Vestido**

Las propuestas teatrales, impulsadas por el director italiano Eugenio Barba, competen al tema central de esta tesis, que trata de explicar la dramaturgia aplicada al vestuario. Según Barba, es necesario proponer una reinterpretación de la palabra dramaturgia, entendida hasta el momento en el teatro moderno como el texto escrito que narra, sometido al imperio de las palabras que en la obra son representadas. Sin embargo, la palabra texto, antes que significar documento hablado o escrito, significaba “tejido”, al igual que la trama etimológica de la palabra dramaturgia. En palabras del autor de esta propuesta, lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como dramaturgia (...). La manera en que se entretienen las acciones, la trama (...) (Barba, 1990).

“Concatenación y Simultaneidad son las dos dimensiones de la trama. El cumplimiento de una dinámica entre estos dos polos permiten un cabal entendimiento dramático en una puesta en escena, en la que se batan dos tipos de teatro: uno basado en la puesta en escena de un texto escrito preliminarmente, y un teatro basado en un texto performativo, en el que se desarrollan diversas dramaturgias no escritas” (Barba, 1990).

Barba propone una dramaturgia sonora, en la que incluso el silencio es una acción; una dramaturgia del espacio, en la que el espacio escénico tenga también una acción directa o sugerida sobre la percepción del espectador sobre la obra, e incluso una dramaturgia del espectador, explicada en una dimensión evocativa del acto teatral como tal. En este contexto, es válido proponer también una dramaturgia del vestuario, en que se pueda entender al mismo como una acción per se, y también como un reflejo (explicado sin palabras al espectador) de la complejidad psicológica del personaje, que pueda comunicar

elementos clave para la trama en una puesta en escena, e incluso evolucione, cambie, se deteriore o resplandezca, y se convierta en un elemento narrativo vital, tan dramático como un actor (desde lo performático) o un guión (desde el texto escrito).

Continúa Barba:

“Llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basada en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión.

La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orquesta los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo - ya sean llamadas danza, mimo o teatro - que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias” (Barba, 1990).

Existe entonces una dramaturgia narrativa que enlaza los acontecimientos y los personajes y orienta a los espectadores sobre el sentido de lo que están viendo. Esto puede también unir formas y figuras que no cuentan historias pero que van devanando variaciones de imágenes. Y existe una dramaturgia orgánica o dinámica que apela a un nivel diferente de percepción del espectador, es decir su sentido cenestésico y su sistema nervioso.

En realidad, cada escena, cada secuencia, cada fragmento del espectáculo posee una dramaturgia propia. La dramaturgia es una manera de pensar. Es una técnica que nos permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que nos permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden ya distinguir como objetos o individuos separados.

De esta forma, el vestuario continúa su senda de activa dramaturgia, pero también cobra conciencia de su propia responsabilidad en el complejo montaje de una obra de teatro, que denote significados y cuente historias desde el título, el gesto, el color o la forma, al igual que desde el texto formal y la interpretación dramática del actor.

También en el caso de la construcción de vestuarios, lo dramático constituye el “hilo conductor” del proceso creativo del diseñador. Este selecciona y organiza formas, texturas, colores, teniendo en cuenta el carácter dramático que podría adquirir una vez iluminado en escena; cuando esto no se realiza el resultado puede ser frío e inexpresivo.

“El vestuario como parte integrante del diseño teatral, recibe directamente las innovaciones y cambia su modo de expresión, según las tendencias o estilos del momento; una vez liberado del exceso de realismo que poseía en la etapa anterior, adquiere un fuerte carácter expresivo, sugerente y dramático” (Fernández, 1990).

### ***1.2.2 Vestido-Tejido***

Vestido-Tejido hace alusión a la doble acepción del término trama, desde el concepto de un “tejido”, que a través de su desarrollo, sea intrincado o simple, permite al espectador seguir un hilo conductor a través de la historia, o el juego de símbolos puestos en escena. En teatro, la dramaturgia crea una cierta coherencia entre los hilos conductores de la historia, o los símbolos comunicantes; según Eugenio Barba, la coherencia no significa necesariamente claridad, sino más bien es entendida como una complejidad que anima una estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas (Barba, 1990).

El tejido que compone la dramaturgia de una obra, puede consciente o inconscientemente exponer elementos importantes en el mismo vestuario que portan los actores, así como otros elementos que cuentan sin el uso del texto escrito: escenografía apropiada, la progresión de la música, el desarrollo de las luces a lo largo de la obra; el dinamismo en el vestuario es fundamental para la significación integral de la pieza teatral, tanto en su sentido literal (dinamismo como cambio, coordinado y explicativo) como a través de movimientos subjetivos de cuerpo, línea y color (de carácter más simbólico y profundo).

Eugenio Barba propone, en este contexto, los materiales con los que trabaja la actuación, que se construyen sobre 3 tipos de relaciones:

“Entre lo “visible” y lo “invisible”, que se refiere a la relación entre el diseño exterior y lo mental, un trabajo personal del actor sobre sí mismo para construir su personaje, lo cual incluye, por supuesto, al vestuario, en lo que llamamos diseño exterior (que también incluye la expresión actoral);

Entre el actor, el espacio y los objetos, que incluye al sonido, las luces, el texto, el vestuario, etc., sobre lo cual apunta lo siguiente: “La introducción de un accesorio en el espectáculo significa la presencia activa de un “compañero” (alguien/algo) que nos ayuda a reaccionar. Tengo que descubrir las “vidas” del objeto sus múltiples utilidades, no solo funcionales sobre la base del objeto mismo, sino sugerencias, invenciones, “encarnaciones” sorprendentes. (...) El objeto tiene “voz”, ¿cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, como estructurarlas en melodías, en acentos que subrayen las acciones?” (Barba, 2010). Y continúa: “Si le permitimos al objeto descubrir su libertad, su emancipación frente a nuestro control, le obligamos a nuestro cuerpo/mente a estar totalmente presente, listo para reaccionar frente a las tareas más sencillas. No intentamos “expresar” algo. Intentamos solo ejecutar, estar en la acción con toda nuestra presencia” (Barba, 1994).

El tercer nivel de relaciones se da entre el actor y su público, es el nivel “macro”, es el tejido que revela patrones, matices, colores, dibujos.

“El tejido, el entramado, tanto metafórico (aplicado a sus manifestaciones en los objetos que complementan la obra) como literal (la dramaturgia propiamente dicha), se manifiesta también en la búsqueda de la expresividad mediante todas las partes que integran la puesta en escena, tienen por objetivo conmover directamente al público. Se manifiesta en la indumentaria teatral, por la descomposición o deformación de los elementos utilizados, ya sea a través de la línea, la textura, el color o la forma total del vestuario” (Fernández, 1990).

Augusto Boal, narra que en uno de sus montajes se vieron obligados a utilizar “(...) exclusivamente aquello que era inservible para otras actividades (...) las ropas de los nobles estaban hechas con tapetes viejos, cinchas de caballos que la municipalidad botaba a la basura (...)”, pero sin embargo se sentía orgulloso de haber creado belleza a partir de tales elementos. (Boal, El teatro como lenguaje popular, 1983)

En este aspecto es pertinente dar importancia a los elementos del diseño. Cualquier diseñador de vestuario debe saber el significado de cada elemento que desea utilizar en su creación, puesto que cada uno posea un significado y actúa de forma consciente e inconsciente, atravesando procesos lógicos o emocionales por parte del espectador.

### **1.2.2.1 Formas y Texturas**

Dentro de la elaboración del vestuario la utilización de los materiales con los que se confecciona pueden ser de gran utilidad a la hora de la expresividad de la imagen del personaje.

Textura es la cualidad que tiene toda superficie de ser percibida por nuestra sensibilidad táctil, e incluso visual, que tienen los tejidos.

Puede adquirir un gran valor expresivo por lo que su uso debe responder a las características de los personajes, ya que si utilizamos un tejido riguroso o tosco, tiende a expresar esto al personaje que lo usa, al igual si nos encontramos con un material suave, liso o sedoso, el personaje tiende a desenvolverse en este mismo contexto.

“El aspecto técnico funcional está relacionado estrechamente con el carácter informativo y dramático de la indumentaria teatral. Se conoce como afecta al desarrollo de la intensidad dramática en una puesta la demora excesiva en un cambio de vestuario, el distanciamiento que ocasiona al espectador un actor que trasmite la incomodidad de su ropa en escena; asimismo, el tono de una pieza puede variar de tragedia a farsa por un error de selección de un tejido que provoque la rotura de una pieza”. (Fernández, 1990)

### **1.2.2.2 El Color**

El teatro por ser un arte que está en íntima relación con su espectador, debe manejar su estética con total conocimiento de lo que se quiere comunicar, es importante saber que reacciones provocan los colores mientras están siendo apreciados por un público, al saber emplear los colores adecuadamente podemos conseguir un efecto estimulante agregado dentro de la representación.

Cada color tiene la capacidad de producir efectos distintos incluso contradictorios sobre quien lo mira o usa, por ejemplo el rojo puede llegar a ser un color que representa la sensualidad pero también la violencia. Es necesario saber manejar las posibilidades de combinaciones dentro de una composición estética, pues los colores que acompañen al color que se busca resaltar le darán personalidad y objetividad hacia lo que se quiere conseguir de la reacción del público.

El contexto donde se está utilizando el color también es determinante, pues no es lo mismo usar una chaqueta negra

y tener la habitación con las paredes pintadas de este color. Sin embargo en la vestimenta existe más libertad para usar cualquier color que se nos plazca, pero, ¿por qué se utiliza un determinado color y no otro? Pues por la razón de que cada individuo lleva personalidades diferentes, pero sobre todo, como lo sustentan distintos psicólogos; lo que da la marca es el ánimo y sentimiento que llevamos dentro en una fijada situación.

“El color es más que un fenómeno óptico y que un medio técnico. Los teóricos de los colores distinguen entre colores primarios-rojo, amarillo y azul- colores secundarios -verde, naranja y violeta- y mezclas subordinadas, como rosa, gris o marrón. También discuten sobre el blanco y el negro son verdaderos colores, y generalmente ignoran el dorado y el plateado -aunque, en un sentido psicológico cada uno de estos trece colores es un color independiente que no puede sustituirse por ningún otro, y todos representan la misma importancia.”

“El rosa procede del rojo, pero su efecto es completamente distinto. El gris es una mezcla de blanco y negro, pero produce una impresión diferente a la del blanco y a la del negro. El naranja está emparentado con el marrón, pero su efecto es contrario a éste.” (Heller, 2008).

El color viene a ser una de las herramientas más influyentes que tiene el diseñador cuando busca transmitir un mensaje en el diseño teatral, es un medio eficaz para crear ambientes y es importante conocer su simbología o que produce dentro del inconsciente del espectador.

# CAPITULO 2

## 2.1 PROCESO DE CREACIÓN DE VESTUARIO

La aplicación del trabajo investigativo teórico y experimental son los ejes de la creación del vestuario de la obra “La Maldición del Eterno Retorno”, partiendo del contexto dramático del mismo, presentándolo como un vestuario comunicativo en el hecho teatral, buscando un efecto de seducción al espectador bajo parámetros de proyección dramática, fantástica, simbólica y metafórica.

La indagación del texto es el punto de partida, encontrar las sugerencias de caracterización del personaje y su espacio-tiempo, son la clave para poder impulsar ese proceso creativo del vestuario enfrentarse a los mundos encontrados en la propuesta escrita del autor y utilizarlos a conveniencia del trabajo teatral.

Desde los inicios de este proceso se pensó en el blanco con la intencionalidad e interés del contraste y opuestos de este color con la personalidad sádica o incluso siniestra del personaje que sugiere el texto, haciendo del público partícipe de una narrativa inquietante causada por estos opuestos.

### 2.1.1. EL COLOR BLANCO

*“Bueno, el color blanco para mí es un color frío, es bien contradictorio por que el blanco se asimila también a la espiritualidad, a la pureza, bueno en occidente por que el oriente a lo mejor también puede tener otro simbolismo.*

*Pero en los personajes en el teatro siempre hay una contradicción, cuando el autor propone un vestuario blanco en personaje cruel, puede ser porque existe una contradicción fuerte, de la*

*blancura, de la pureza nace la crueldad, una fuerza, es un color crudo y frío.*

*Da un tinte contradictorio, se trata de buscar eso también, yo siempre digo que entre más contradicción hay en un personaje es más rico, no se puede trabajar con las cosas extremas, si el personaje es malo, no es totalmente malo o si es un personaje alegre también puede ser triste. El uso del blanco es muchas veces para crear esa contradicción.”*

José Rosales, entrevista sobre el proceso de creación de vestuario, septiembre, 2013 Quito-Ecuador.

Color símbolo de inocencia, pureza, castidad, limpieza, luz, para Eva Heller “es el color de la perfección pues no hay otro color como el blanco que no tenga ningún sentido negativo u oscuro dentro de su utilización. Siendo un color con el cual asocias sentimientos que en otros colores no se podría encontrar” (Heller, 2008).

En la luz, el blanco es considerado como la mezcla de todos los colores, pues los colores que componen el arcoíris es la descomposición de la luz blanca, dentro de la estética esta teoría podría encerrar un amplio simbolismo.

Por ello podemos encontrar en expresiones cinematográficas que este color es usado personajes sádicos, con una psicología compleja, y no con otro objetivo que el de brindar un contraste, así encontramos por ejemplo en la película *Funny Games*, 1997, del director austriaco Michael Haneke, donde los principales están con un traje completamente blanco, sin duda a la vista dará mayor resalte de la sangre. Este fenómeno también puede ser encontrado en la película *La Naranja Mecánica*, 1971, dirigida por Stanley Kubrick, basado en la novela homónima de Anthony Burgess, 1962.



Ilustración 5  
Escena de la película La Naranja Mecánica de Kubrick, 1971.

### ***Contraste interno***

El uso del blanco realza patrones de comportamiento acelerado, sínicos, que serviría más para la subjetividad de creación del personaje, y para mostrarlo en escena, porque se lo ve muy realista, crudo y duro, ayudando a resaltar al personaje.

En el contexto de la obra La Maldición del Eterno Retorno, la paz y la pureza (representadas en el vestido blanco de la protagonista), destacan por contraste; a la manera de las ya mencionadas películas Funny Games (Michael Haneke, 1997-2007) y A Clockwork Orange (La Naranja Mecánica, Stanley Kubrick, 1971), el blanco de los trajes de los personajes, la sencillez en el primer caso y una elegancia kitsch en el segundo, la educación y elaborada conversación, contrastan de forma simbólica, gráfica y brutal con la monstruosidad de sus actos; el blanco contrasta con la sangre y otras manchas: las expone, y de este modo, salva su alma de los pecados de la sociedad decadente, del sino trágico del humano.

### ***Contraste externo***

Cuando se utiliza colores claros en los vestuarios es recomendable usar contrastes en objetos que utilizaría el personaje, pequeños elementos que jugarían en la estética del montaje, una suerte de juegos visuales con el cuerpo del personaje vestido.

Sin embargo la propuesta de este montaje es utilizar estos mismos juegos pero que el contraste sea el cuerpo del actor con todo el ambiente estético que se maneja, un cuerpo blanco frente a elementos de escenografía cargados de color.

#### ***2.1.2 EVOLUCIÓN DE PROPUESTAS DE CREACIÓN DE VESTUARIO***

Durante la creación del vestuario de la obra “La Maldición del Eterno Retorno” se experimentó un proceso evolutivo, partiendo de distintas propuestas complementarias entre sí, ya que el resultado final fue un vestuario construido progresivamente por cada aporte que brindaban dichas propuestas.

### 2.1.2.1 Primera Propuesta

La primera propuesta de vestuario partió de la idea del contraste, la utilización del color blanco y materiales delicados en este caso el satín, contrastaría con un personaje crudo e irónico, probablemente sádico, que sugiere el texto, la utilización de un color que socialmente se construye como un color positivo. También en un sentido funcional, puesto que sería el mejor color para dar presencia a la sangre o manchas en general.

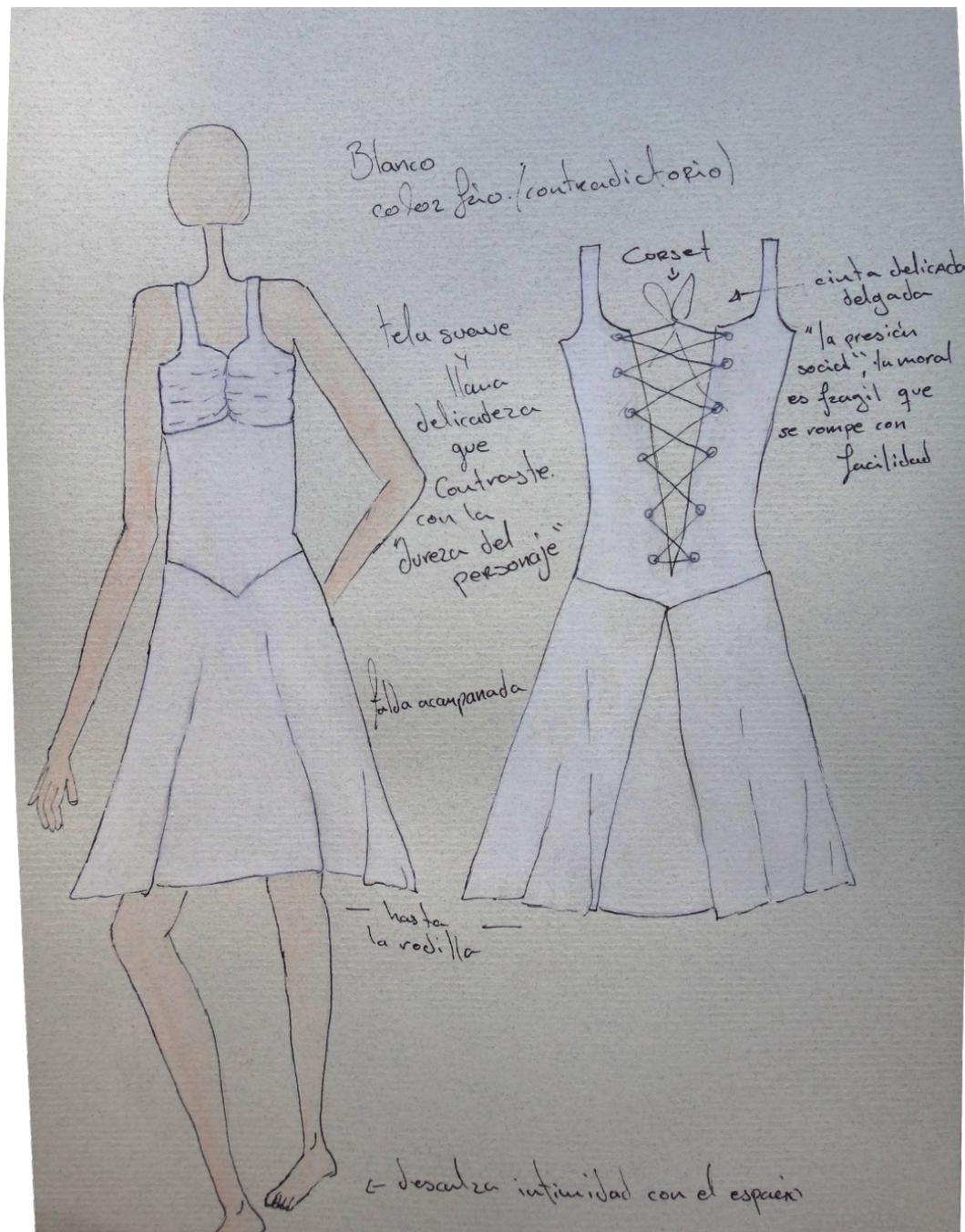
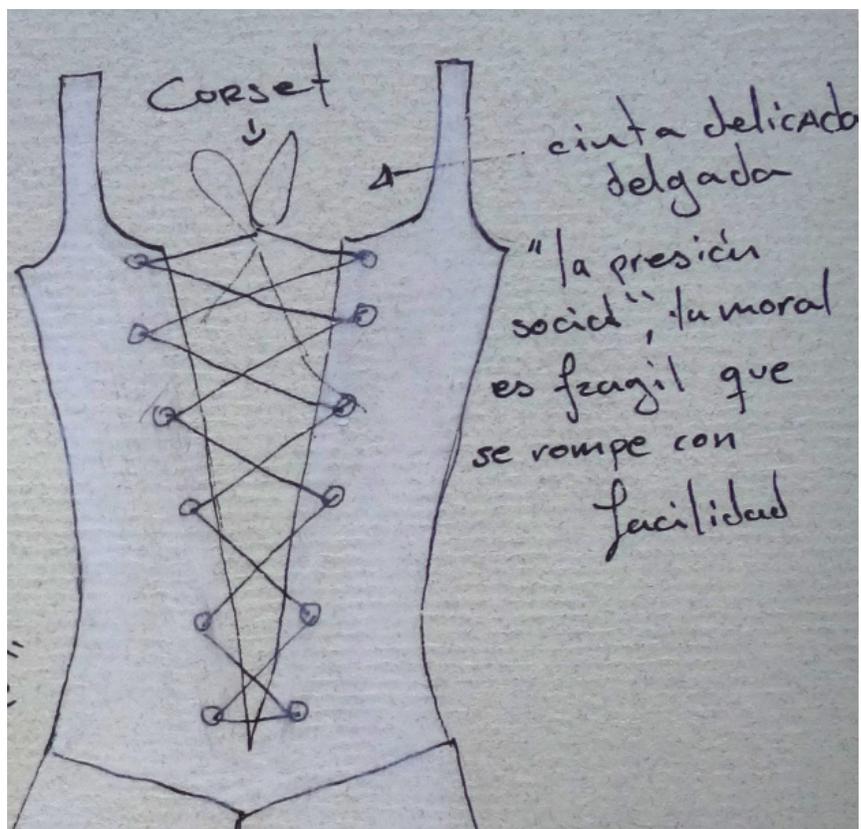


Ilustración 6 PRIMER FIGURÍN del vestuario,  
"La Maldición del Eterno Retorno".



**Ilustración 7 Fragmento PRIMER FIGURÍN.**

La parte superior del vestido sugeriría una suerte de corset el cual infiere la asfixia a la que se ve sometido en un hecho fatal el personaje, sin embargo sujetado por una frágil cinta representando dramáticamente a la débil moral social, causante de dicha asfixia.

Una problemática que se encontró dentro del proceso es que a pesar de que cumplía con el efecto funcional y visual que se buscaba con el color en el objetivo de contrastes psicológicos, este vestuario era inexpresivo, puesto que con el primer vestuario que se elaboró se buscaba elegancia y suavidad, pero el material (tela), era llana y sin expresividad, mostrarse como un vestuario cotidiano.



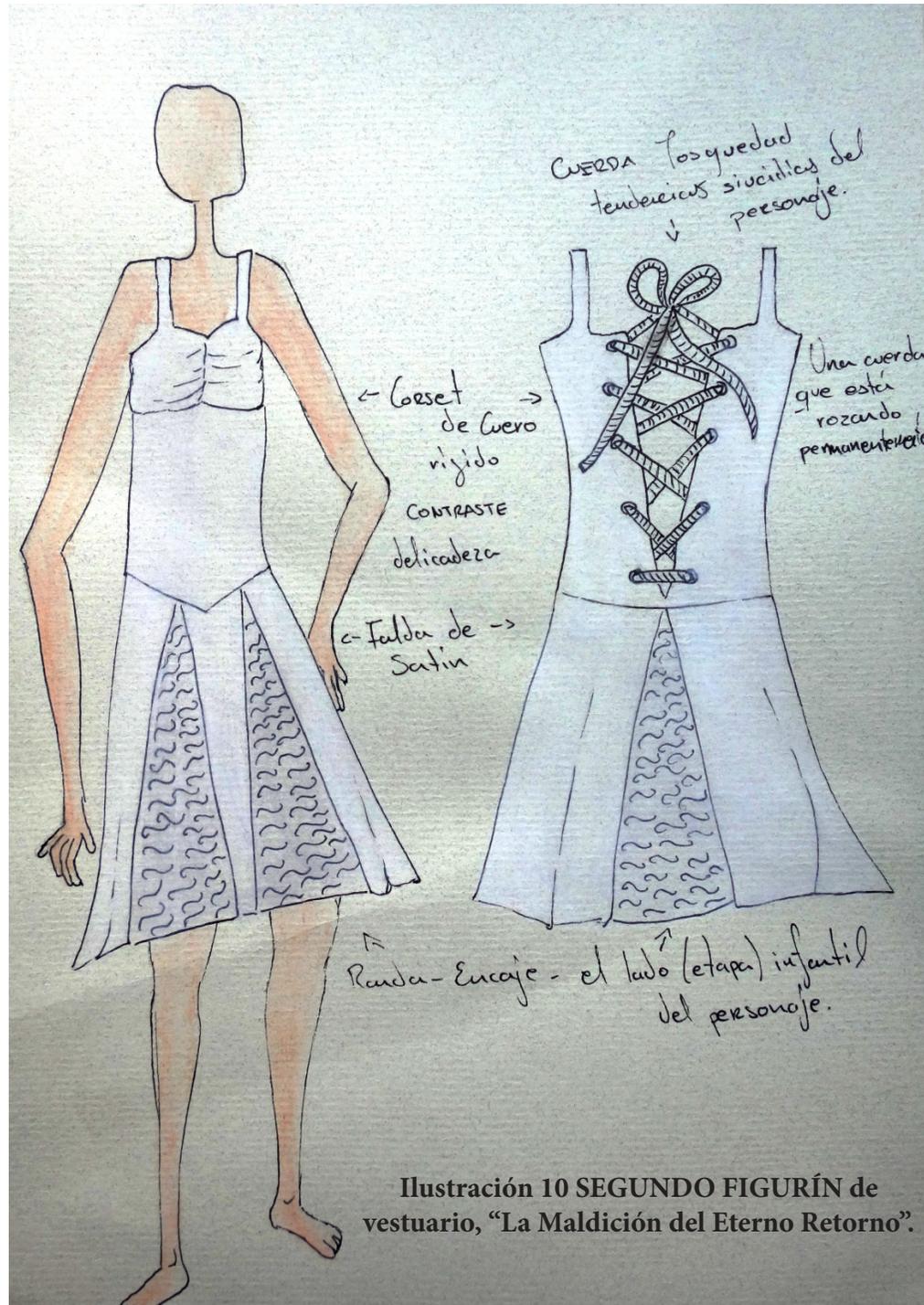
**Ilustración 8 Primer vestuario confeccionado.**

Ilustración 9 Segundo vestuario confeccionado.



#### *2.1.2.2 Segunda Propuesta*

En este proceso de creación de vestuario se elaboró un segundo modelo, manteniendo el blanco total para no perder la primera intención pero jugando con la mezcla de materiales. Esta conjunción de distintos materiales fue aporte importante en el resultado final, en este punto del proceso ya se iba forjando una estética teatral y dramática que se buscaba conseguir.



Cuando se propuso este vestuario se buscó a través del uso de distintos materiales construir una dramaturgia donde cada elemento sea significativo de la propuesta y del personaje.

Cuero.- presente en la parte superior del vestido, dando fuerza y rigidez al corset, acompañando a la crudeza del personaje, este material también tiene un enfoque de contraste con la delicadeza del satín de la falda.

Satín.- es usado en la falda del vestido, corte hasta la rodilla, denotando suavidad y vuelo que jugarían con el movimiento en escena, un sentido jovial y ligero del personaje.

Cuerda.- sujetando y aprisionando el corset, denotando la represión e impotencia, algo que está constantemente rozando y molestando el cuerpo del personaje. También genera una ruptura de lo cotidiano que genera el lenguaje teatral.



Ilustración 11 Fragmento SEGUNDO FIGURÍN.

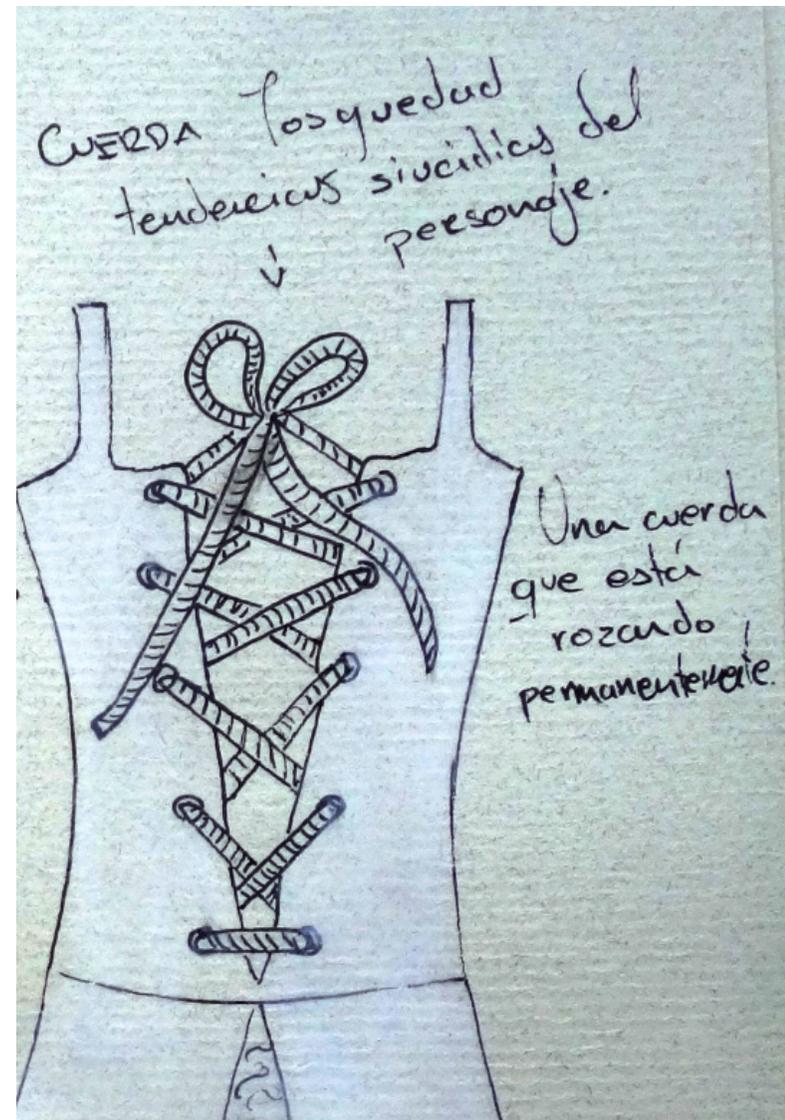
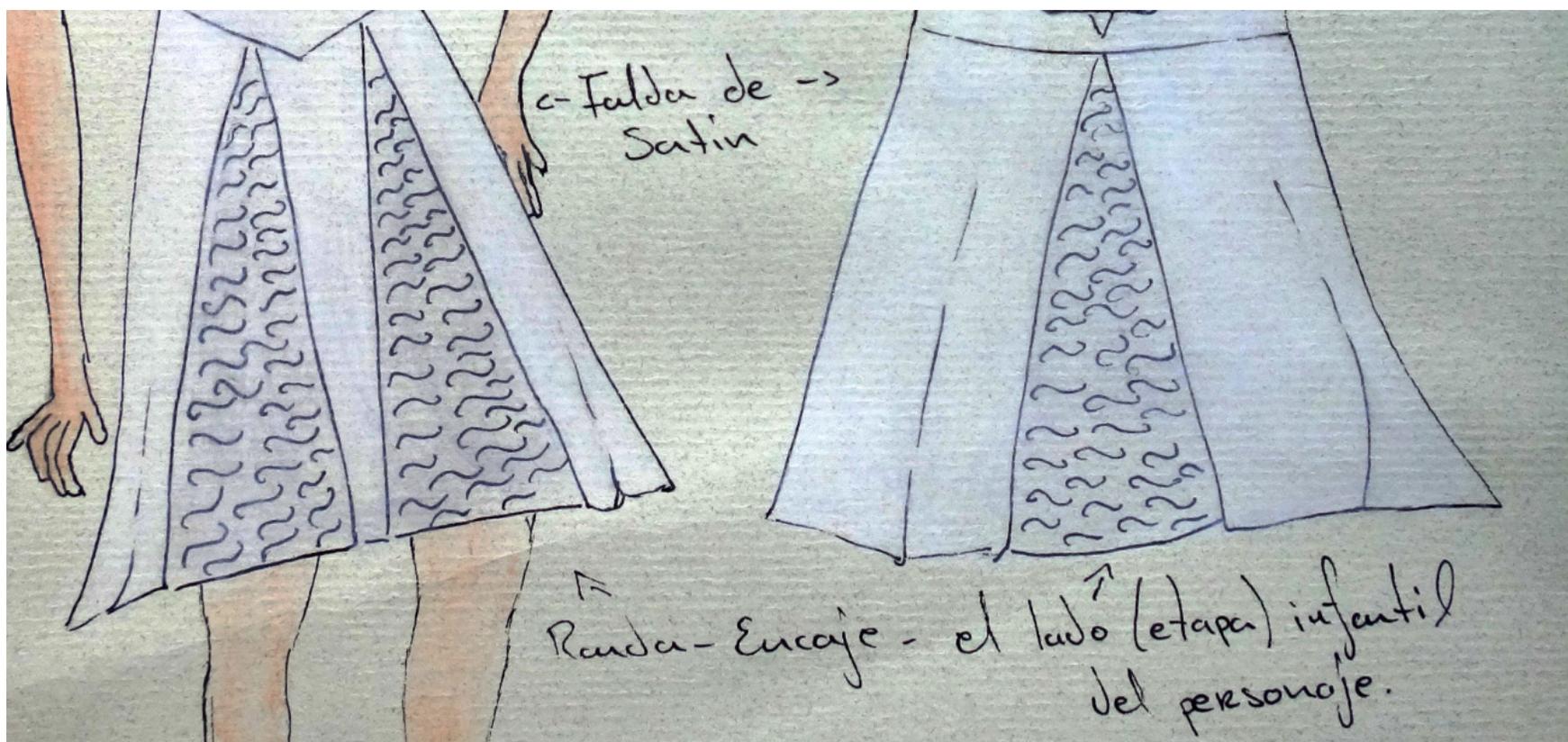


Ilustración 12 Fragmento SEGUNDO FIGURÍN.



**Ilustración 13 Fragmento SEGUNDO FIGURÍN.**

Randa.- con la utilización de este material se genera texturas en la falda, creando una capa más que componen este personaje hiperreal, su infantilidad.

Después de una primera muestra de la obra, se pudo observar que si bien existía una intencionalidad estética en el vestuario, tenía carencias puesto que se presentaba sin mayor significado hacia el público e incluso su utilización dentro de escena era nula. Resultaba aun un vestuario llano y requería una carga simbólica más fuerte que generara mayor protagonismo dentro de la puesta en escena.



**Ilustración 14 Segundo vestuario confeccionado.**

### 2.1.2.3 Tercera Propuesta, Vestuario Final

Como se podrá observar en el gráfico siguiente, esta última propuesta es la conjunción de todo el proceso experimental anterior, añadido un lenguaje simbólico más profundo y una funcionalidad al vestuario haciéndolo partícipe activo de la puesta en escena. En esta última propuesta no solo se logró darle mayor carga estética al vestuario sino también un papel protagónico funcional dentro de escena.

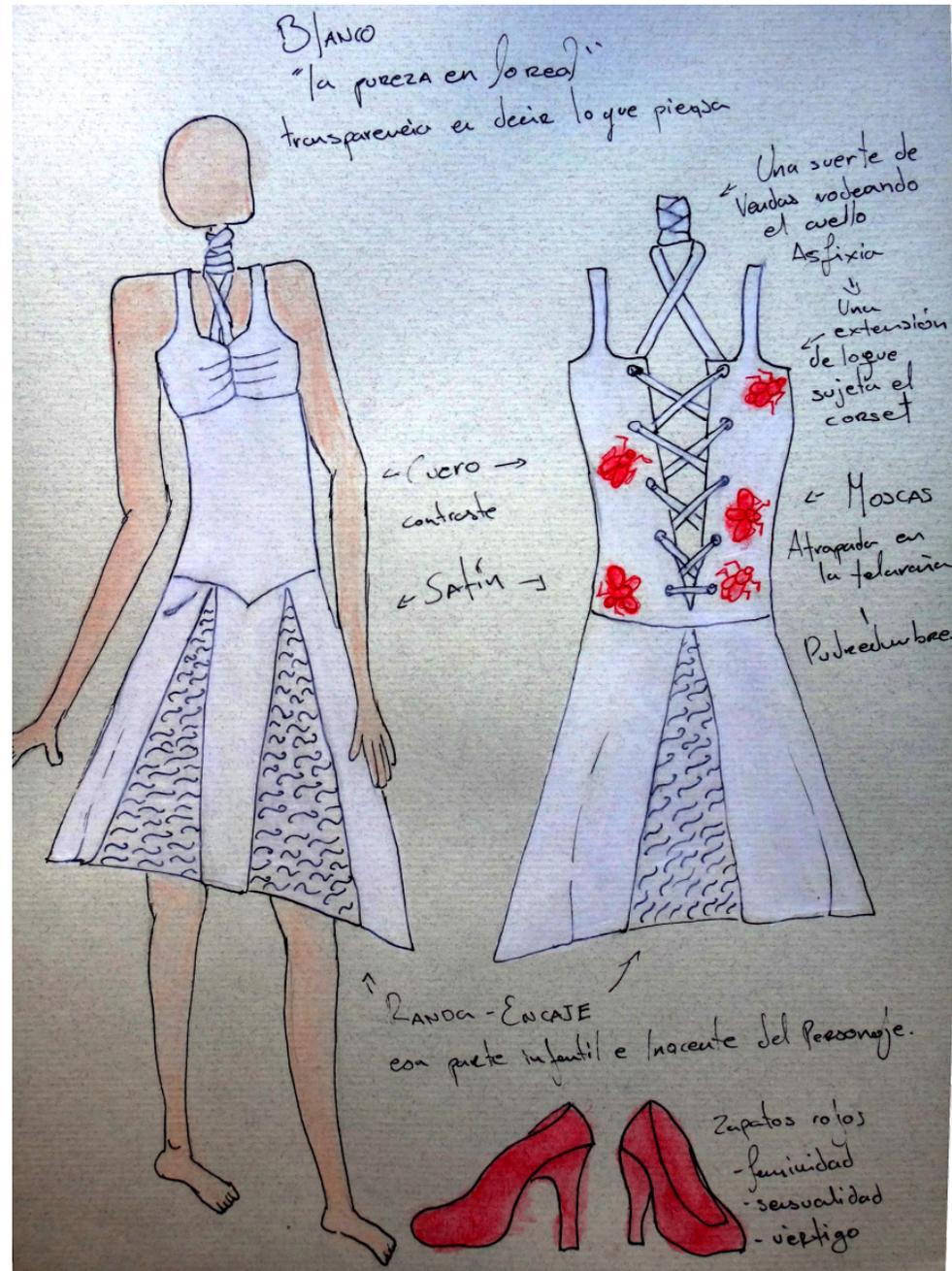


Ilustración 15 TERCER FIGURÍN de vestuario,  
"La Maldición del Eterno Retorno".



**Ilustración 16 Tercer vestuario confeccionado.**

Para esta propuesta se añadió rojo, el color más impulsivo llamativo y estimulante, color del fuego, de la sangre, del peligro, de la acción. Evoca pasión y destrucción, y que mayor carga simbólica que moscas rojas, una ruptura total a la pureza del blanco, el asco y la putrefacción una mancha hedonista ambulante y parpadeante o las moscas atrapadas en la telaraña, esas fuerzas mal gastadas de la huida infructuosa, la metáfora de *La Maldición del Eterno Retorno*.



**Ilustración 17 Fragmento TERCER FIGURÍN.**



**Ilustración 18 Fotografía de las Moscas en el vestuario.**

Un elemento se suma a propuesta unos zapatos de tacón rojo, marcan el sino fatal del personaje, y su importancia marcada desde antes de su uso, la búsqueda ansiosa de estos elementos cargados de distintos signos, la feminidad, la sensualidad (son de gamuza roja), el vértigo (tacones), estados marcados en Lucía.

La dificultad y limitación intencionalmente dentro del desarrollo de la puesta en escena, los causantes de la “abducción”(referencia literaria, al internamiento en una clínica de rehabilitación, que ocurre dentro de la obra) a la cual es sometida Lucía.

Ilustración 19 Fragmento TERCER FIGURÍN.



Ilustración 20 Fotografía del uso de los zapatos rojos.



## Cambio espacial y progresivo del personaje

El segundo momento que tiene el vestuario dentro de la representación, es generado por la transformación de lo que parecía ser una suerte de vendas enredando (asfixiando) el cuello, prolongación de lo que sujeta el corset, en unas mangas, simulacro de camisa de fuerzas, marcando no solo un cambio espacial que claramente sugiere el texto, sino un estado catártico del personaje, estas mangas llenas de larvas de moscas incita al asco real por el estado de encierro, que sucede en la historia.

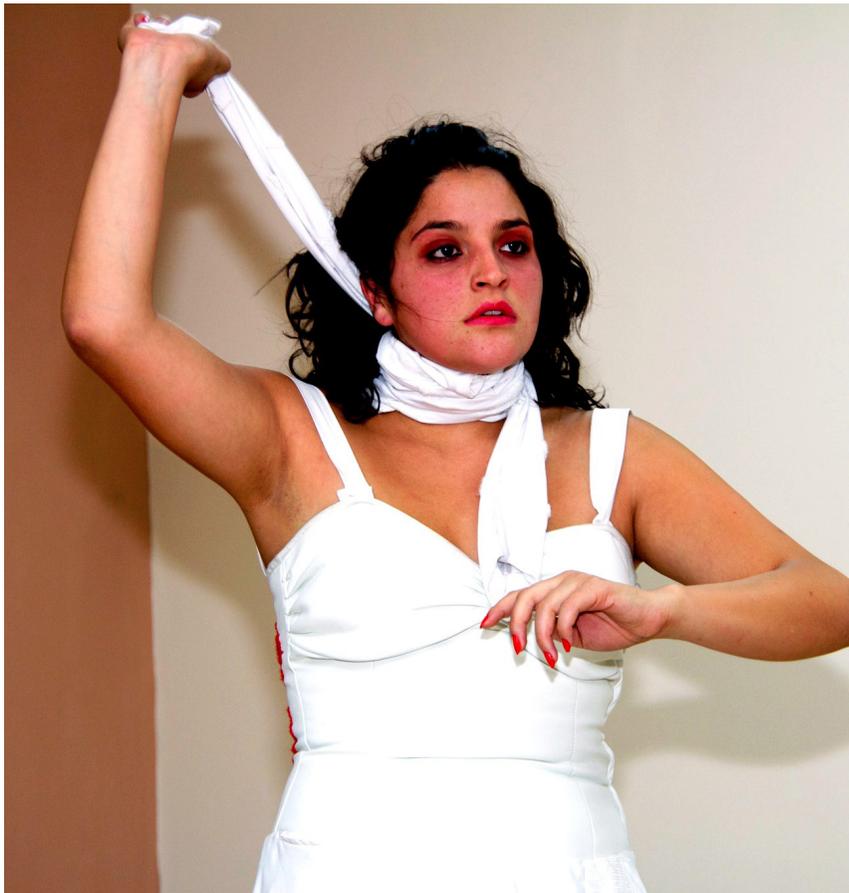


Ilustración 21 Fotografía de transformación del vestuario en escena.

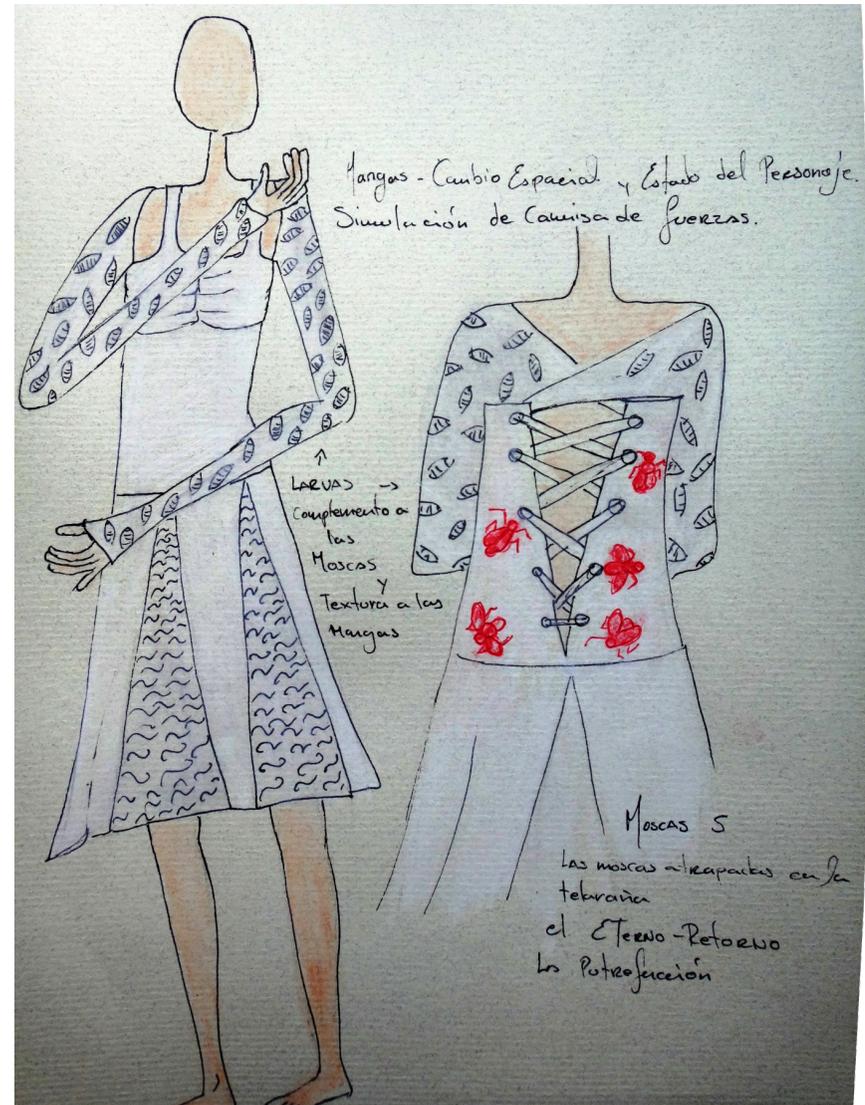


Ilustración 22 CUARTO FIGURÍN de vestuario, “La Maldición del Eterno Retorno”.

## **2.2 DRAMATURGIA DEL VESTUARIO DE LA OBRA “LA MALDICIÓN DEL ETERNO RETORNO”**

El objetivo del vestuario diseñado de manera exclusiva para esta tesis, es el de generar la comunicación (consciente e inconsciente) de sensaciones, valores, e incluso sentidos más allá de lo que explícitamente cuenta la obra teatral en su dimensión narrativa/dramatúrgica primaria; se pretende comunicar también características del trasfondo psicológico del personaje.

La mosca atrapada en la telaraña manifiesta lo intrincado de la trama interna del personaje, que sigilosa y angustiosamente la ha atrapado en la anodina red de lo cotidiano y lo predecible; los valores y reglamentos de la sociedad hipócrita y gris en la que gira su existencia, tejen también su sino trágico, su condena, el eterno retorno. Ella siempre está tratando de huir, pero jamás podrá hacerlo. Las moscas que presenta el vestido sugieren también la podredumbre, una suerte de muerte en vida, a nuestro personaje como si fuera una herida infectada y rondada por parásitos y

oportunistas, las moscas rojas sobre la pureza del blanco, las larvas corroyendo, silenciosas e implacables.

Se ha elegido como uno de los ejes narrativos principales en la construcción del vestuario para esta obra al color blanco, la pureza en lo real, como representación de un alma sin mancha frente a lo burdo y lo falso, que dice y hace lo que piensa de manera limpia y clara, y que no se cubre con pantallas. El blanco puede denotar también el ser transparente, incluso neutro, una especie de fantasma o alma en pena que podría existir dentro de cualquier contexto, pues en cualquier cultura o sociedad estaría excluido, y por tanto, condenado. Si bien el guión tiende a describir situaciones arraigadamente locales (Cuenca, Ecuador), las características socioculturales que repugnan al personaje central de esta obra son temas que pueden ser considerados universales.

En cierto modo el texto ha exigido un vestuario poético para Lucía, la dramaturgia del segundo le devuelve la cortesía al primero; en su intencionalidad inicial, el vestuario busca significar, desde el diseño hasta el uso dinámico/práctico en la obra en sí, y significar a



**Ilustración 23 María Ochoa, en la obra “La Maldición del Eterno Retorno”.**

través de capas que brinden profundidad a los mensajes en juego; la atmósfera agobiante y extrañamente distorsionada que se presenta, en buena parte está siendo comunicada por el vestuario.

Todo esto ocurre debido a que esta es una obra de carácter real, surreal, incluso hiperreal: abarca múltiples dimensiones, las sensaciones que atacan a través de diversos ejes. Esto está simbolizado, por un lado en las capas que efectivamente presenta la falda del vestido diseñado, capas que entre pliegue y pliegue cubren la trama e invitan a indagar. Y por otro lado, los diversos tipos de tejidos y telas (lana bordada a mano, los encajes/randas de los pliegues del vestido, el satín de la falda, el cuero de la blusa, la licra de las mangas) construyen casi un monstruo de Frankenstein de significados diversos, de los pedazos que constituyen el cuerpo roto del personaje.

Sumergir la personalidad del actor en la del personaje ha sido también un objetivo de este proyecto de teatro y la creación de un vestuario con enfoque dramático: los paralelismos y distanciamientos entre Lucía y la actriz se potencian a través del uso de su vestuario, de la misma forma en la que un superhéroe moderno se convierte radicalmente en otra persona (alguien completamente distinto), al momento de enfundarse en su traje ceñido. La ropa facilita el trance, la inmensa carga simbólica de los colores y las formas, de las capas de telas y mensajes que se explica anteriormente, inducen la transformación en el personaje, a veces de manera progresiva y sutil, a veces de forma brutal.

Además se pretende reflejar el carácter del personaje y sus cambios, tanto psicológicos como espaciales. El uso de las mangas acompaña siempre al personaje a una locación diferente; por momentos se abraza a sí misma, y el vestuario muta a una especie de camisa de fuerza, en los momentos de mayor perturbación mental. El uso de la falda en momentos de frustrada libertad devenida en pudor, son usos dramáticos que se le da al vestuario, en virtud de comunicar momentos más complejos de la psiquis (y del sino trágico) del personaje de esta obra, sino también marcado en el uso de unos zapatos de tacón rojos, que dificultan al personaje en un momento (clave) de huida.



**Ilustración 24 Fotografía de la transformación en escena del vestuario.**



**Ilustración 25 Fotografía del vestuario, “La Maldición del Eterno Retorno”.**

# CAPITULO 3

## **3.1 Registro del Proceso**

Existen muchas formas de abordar un proceso de montaje escénico, a continuación se presenta la forma de cómo se llevó el montaje de La Maldición del Eterno Retorno.

Escrita por Jaime Martínez, quien desarrolla un texto libre con pretensiones literarias y dramáticas, presentado a través de una técnica narrativa de eterno monólogo interior: litúrgico, desencantado y con la salvaje inocencia que el personaje logra imprimirle.

Dirigido por Francisco Aguirre, actor y director reconocido en el medio escénico nacional. Quien maneja técnicas teatrales híbridas que pasan por métodos de introspección por el naturalismo, físico, y experimental.

Actuación por María Ochoa Argüello, estudiante de la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, quien desarrolla la presente Tesis.

Diseño de Escenografía Diego Molina, Diseño de Luces Juan Álvarez, Ambientación Musical Jaime Martínez.

Diseño de Vestuario y Utilería María Ochoa Argüello.

### **3.1.1 Obra**

Dividido en tres capítulos, el texto desgana las exacerbantes virtudes de la vida en una sociedad como la nuestra, es la vuelta a la tortilla del martillo acusador, justicieramente en manos de lo que en la vida real

fácilmente sería una víctima de las maledicciones y juicios de los máximos poderes que rigen la voluntad cuencana: el dinero, la familia, la virtud y su lucha eterna con el amor y el sexo, con las drogas, la bohemia, la noche y la muerte.

El personaje que toma la espada de ángel-exterminador, en nombre de todos los ángeles-caídos (desde los freaks y los rechazados hasta los ciudadanos comunes, abducidos por la maquinaria), se convierte sorprendentemente en el nuevo acusador. Refleja a la sociedad desmaquillada en el espejo, desenmascara los ritos de la iglesia y la familia, acusa al juez de condenar lo que ignora, o lo que es peor, aquello que realiza a escondidas. Lucía bipolar, desde su esquizofrenia y dudosas costumbres, cobra moral suficiente para atacar a la ciudad, amoral, decadente y asquerosamente humana.

El montaje de la obra tuvo tres etapas:

#### **3.1.1.1 PRIMERA ETAPA**

##### **3.1.1.1.1 Análisis de texto**

El análisis de texto consiste en indagar, analizar, estudiar el guion que será trabajado. Resulta ser la primera etapa de un montaje, obviamente cuando este cuenta con guion literario (escrito), también existen representaciones donde el guion o texto, es el resultado de la experimentación e improvisación una vez ya comenzado el montaje.

Esta primera etapa a su vez se subdivide en distintos momentos de trabajo.

a) Indagación general

Obra experimental con pretensiones literarias y dramáticas, un monólogo que mezcla distintos fondos de la sociedad cuencana, en un lenguaje directo e incluso transgresor, utilizando una estética underground.

Lucía personaje translucido viaja por tres cuadros, tres realidades, tres bocetos de la ciudad, donde expone sus juicios contra una familia “dormida” víctima de un sistema, el consumismo, el amor, el encierro.

b) Lectura primera con el director.

En esta fase se realiza apuntes sobre ideas primeras de montaje, e identificación con el texto:

- Imágenes sugerentes
- Primeras ideas del personaje principal.
- Primeras ideas escénicas y de trabajo corporal y vocal.
- Identificación de personajes.

c) Indagación General por cuadros.

Cuadro 1. Una introspección del personaje, Lucía, la introducción al mundo y submundos, recuerdos entrecortados por parte de ella, abarcando sus tétricas relaciones amorosas, sus paseos a lo underground en las noches. Una primera vista de lo que va a suceder.

Cuadro 2. La familia y su maldición del eterno retorno, la ironía empieza sobre los festines matrimoniales y todo el patetismo que estos despiertan.

Cuadro 3. Un recorrido por los largos pasillos, helados y sombríos, cargado de sonidos atonales que despiertan estremecimiento, por el panorama de una cruda realidad que está tan de moda en nuestros días, las clínicas de recuperación y los negocios turbios que estos generan. Un cierre nostálgico a su encuentro surreal.

d) Indagación detallada.

**Cuadro 1.**

- Se realiza una identificación de las palabras cuyo significado es desconocido.

Glosario:

Epifanía.- manifestación, aparición.

Espectro.- figura irreal, generalmente horrible que alguien ve a través de su imaginación y llega a parecer real.

Lisérgico.- tiene efecto alucinógeno

Retorcido.- de intenciones y sentimientos maliciosos.

- Identificación de fotografías e imágenes que sugiere el texto.
- Definición de espacio tiempo donde se desarrolla este momento de la obra.

Habitación-Calle - Mañana

- Temáticas
- Relación del personaje con los hombres (un hombre específico)
- Relación del personaje con la ciudad (drogas, personas)

- Tono o Color del cuadro

Pálido

## **Cuadro 2.**

- Se realiza una identificación de las palabras cuyo significado es desconocido.

Glosario:

Embelesada.- que siente placer, admiración o sorpresa tan grande que se olvida de todo lo demás.

Empalago.- cansancio o aburrimiento que se siente por algo dulce o cariñoso.

Saetas.- canción religiosa, triste o dramática.

Pulula.- abundar y moverse mucho en un lugar.

Mortajas.- sabana o pieza de tela en la que se envuelve un cadáver para enterrarlo.

Atarzanado.- agarrar.

Lagrimones.- de lágrimas.

Geómetra.- de geometría.

Latifundio.- hacienda grande.

Reducto.- lugar donde se conserva tradiciones, lenguas, especies, que están por desaparecer.

- Identificación de fotografías e imágenes que sugiere el texto.
- Definición de espacio tiempo donde se desarrolla este momento de la obra.

Sala de su casa-noche

- Temáticas.

Familia

Dinero

Status

Normas

- Tono o Color del cuadro.

Color fuerte

## **Cuadro 3**

- Se realiza una identificación de las palabras cuyo significado es desconocido.

Glosario:

Abdujeron.- rapto.

Libaba.- chupar suavemente el jugo de una cosa.

Saña.- furor, rabia, intención rencorosa.

Tugurio.- choza de pastores, pequeña y mezquina.

Regentaba.- ejercer un cargo ostentando superioridad.

Arpías.- persona codiciosa que con arte o maña saca cuanto puede.

- Identificación de fotografías e imágenes que sugiere el texto.
- Definición de espacio tiempo donde se desarrolla este momento de la obra.

Habitación-Centro de Rehabilitación - Tarde

- Temáticas.

Encierro

Centros de rehabilitación

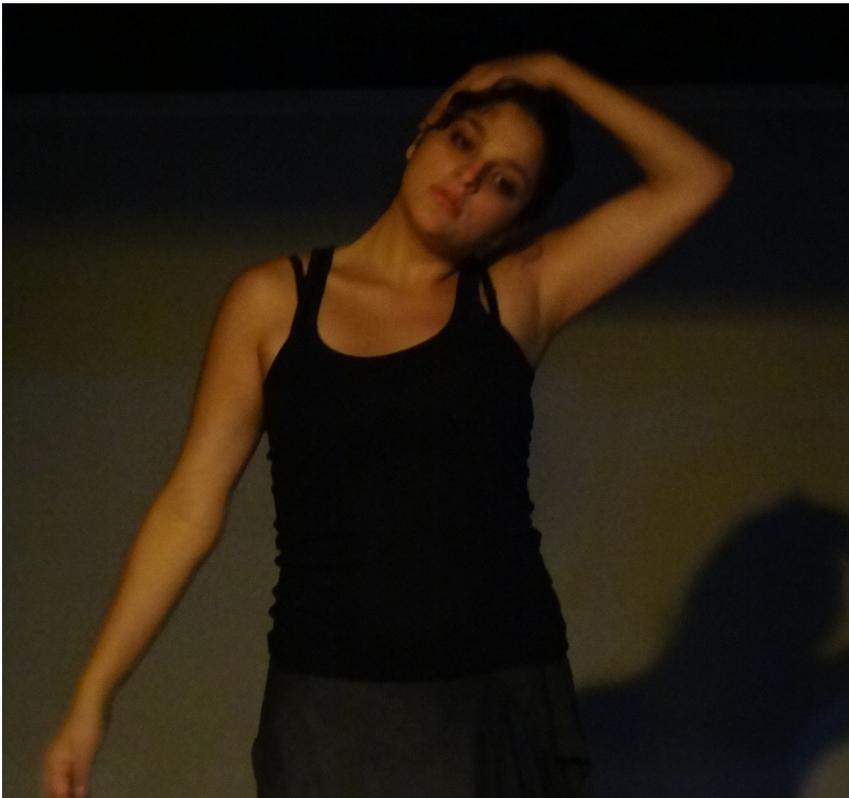
- Tono o Color del cuadro.

Color frío.

### **3.1.1.2 SEGUNDA ETAPA**

#### **3.1.1.2.1 Entrenamiento**

En esta etapa del proceso se busca entrenar al actor física (cuerpo y voz) y emocionalmente, con ejercicios propuestos por el director, conducidos hacia una predisposición para el montaje.



**Ilustración 26** María Ochoa, entrenamiento físico.

#### **3.1.1.2.2 Registro de Ejercicios Básicos de Entrenamiento**

Siempre manteniendo “leyes” que se repiten en los ejercicios físicos:

- Punto fijo (punto focal de la vista, que ayuda a la concentración y equilibrio)

- Opuestos (mientras una parte del cuerpo va para un lugar, otra va en sentido opuesto).
- Tensiones y distensiones corporales.
- Respiración.
- Ritmo
- Trabajo corporal, con movimientos libres donde se marquen opuestos con las distintas partes del cuerpo
- Desestructuración, rompiendo con la forma “habitual” de estructura corporal, partiendo de movimientos que nacen desde la cadera.
- Ejercicios sensoriales, enfocados más a la parte táctil, jugando con distintas sensaciones que parten de la imaginación.
- Deformaciones corporales, expandir una parte del cuerpo mientras se contrae otra.
- Fuerza de opuestos, sentir una fuerza que nos lleva hacia un lado mientras se retiene el movimiento, esto se realiza hacia delante, hacia atrás, hacia arriba y hacia abajo.

\*Estos ejercicios son bases para el entrenamiento, puesto que pueden variar en premisas pero manteniendo la estructura.

\*Dentro del entrenamiento, los ejercicios son repetitivos ya que en esto se consiguen resultados, y se desarrollarán nuevas capacidades de desenvolvimiento corporal y escénico.

### **3.1.1.3 TERCERA ETAPA**

#### **3.1.1.3.1 Montaje**

En este momento del proceso es donde se consolidan los trabajos anteriores, ya que los resultados de estos darán la premisa para iniciar el montaje.

Ejercicios realizados dentro del montaje:

- Trabajo de improvisaciones  
Improvisaciones corporales, con premisas de acción que da el director y trabajo con texto, este ejercicio dará al director material para ser utilizado en el montaje.
- Trabajo con objetos. Por medio de la improvisación se realiza acciones e imágenes con distintos objetos que se colocan alrededor del escenario.
- Elaboración de secuencias corporales, con distintas premisas.
- Improvisación corporal. Formar secuencias corporales formando ángulos rectos con el cuerpo.
- Análisis de referencias estéticas.

Uno de las ventajas fue tener al autor del texto a disposición del proceso, quien facilitó un listado de referencias estéticas para la escenificación de la obra:

#### MÚSICA

Dark Night of the Soul, Danger Mouse y Sparklehorse

In der Palastra, Sopor Aeternus

You know I`m not good , Amy Winehouse

Rehab, Amy Winehouse

Bang Bang, Nancy Sinatra

Carne de Canción, La Cabra Mecánica

Hotel Lichis, La Cabra Mecánica

Antihéroes, La Cabra Mecánica

I`ll Kill Her, Soko

Varias referencias biográficas, atmosféricas y estéticas de las bandas y/o solistas: Joy Division, Ramones, Manolo

**30**

Kabezabolo, Intoxicados (Pity Álvarez), Extremoduro (Robe Iniesta)

Películas B de ciencia-ficción tipo Ed Wood (Tim Burton)

De la sordidez de Trainspotting (Danny Boyle) a la ternura de las películas de Wes Anderson (ver Moonrise Kingdom)

Hiperrealismo Vs. Impresionismo

Henry Miller, Ch. Bukowski, Ray Loriga (Héroes), Rafael Chaparro (Opio en las Nubes).

- Ensayos con el primer vestuario



Ilustración 27 Ensayo, PRIMER VESTUARIO.

- Ensayos con el segundo vestuario



Ilustración 28 Ensayo, SEGUNDO VESTUARIO.

- Ensayos con el tercer vestuario



Ilustración 29 Ensayo, TERCER VESTUARIO.

### 3.1.1.3.2 Ejercicios de Montaje

- Buscar intenciones y tonos de voz, para los distintos momentos de las escenas.
- Buscar una acción general dentro de la escenificación de la obra, se refiere a acción general una acción a la que siempre recurre el personaje.
- Definir ambientes de cada cuadro.
- Estructuración de cada cuadro. (acciones, intenciones)
- Trabajo de personaje:

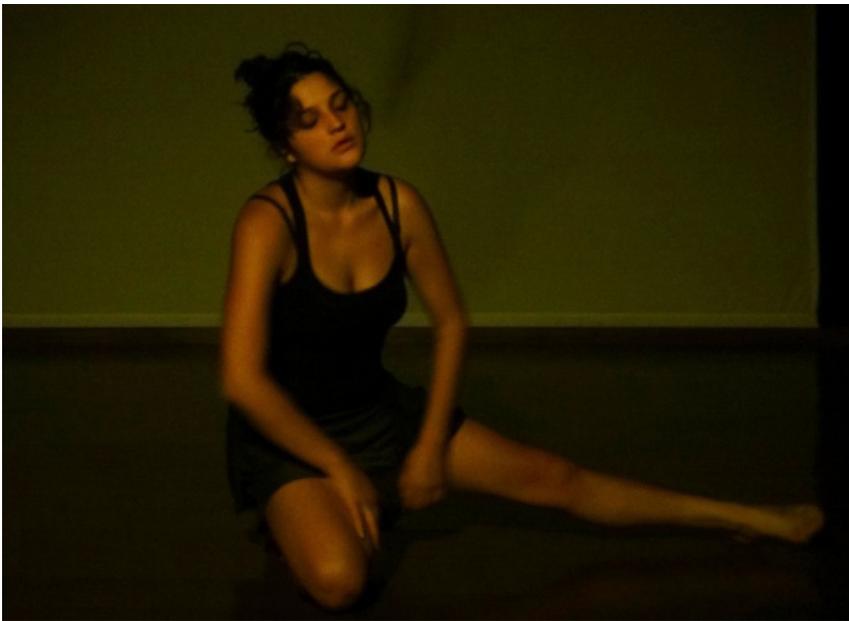


Ilustración 30 María Ochoa, ejercicios de creación de Personaje.

En este proceso se manejó dos formas de abordar la caracterización del personaje, por un lado se trabajaba con el personaje construido y por otro lado se trabajaba con el extremo opuesto del personaje, tanto físico como psicológicamente.

El objetivo de este ejercicio es encontrar el punto exacto del personaje y su desenvolvimiento dentro de la obra.

- Distintas formas de abordar la estructura ya elaborada de la obra:

Realizar las escenas sin texto solo sonidos.

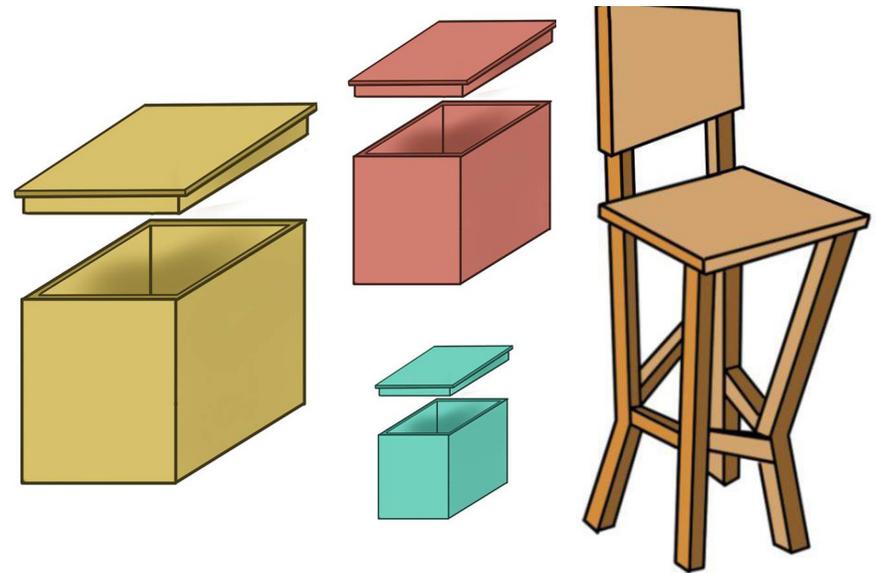
Realizar las escenas solo con movimientos expandidos, sin texto ni sonidos, solo corporal.

Realizar las escenas con el opuesto del personaje.

Realizar las escenas pensando en imágenes antes de decir el texto.

- Identificar sonidos que podrían servir para la musicalización de la obra.
- Definición de escenografía y utilería.
- Composición de la música
- Trabajo de luces
- Ensamblaje final: escenificación, música, luces.

**Ilustración 31 Bocetos por Diego Molina, de cajas y silla utilizadas en la obra, “La Maldición del Eterno Retorno”.**



**Ilustración 32 Caja y silla en la obra “La Maldición del Eterno Retorno”.**



**Ilustración 33 Malla utilizada en la obra “La Maldición del Eterno Retorno”.**



# CAPITULO 4

## *4.1 Conclusiones*

A partir de este trabajo investigativo se afirma al vestuario como un portador de la expresión dramática y filosófica de la puesta en escena, convirtiéndose en un elemento cargado de dramaturgia en el lenguaje estético de las representaciones teatrales, así el manejo correcto de los elementos que componen el vestuario hacen el papel de emisor, lleno de significantes.

Con el uso de los distintos elementos (materiales, formas, colores, etc.) y el conocerlos bien, para expresar lo que se busca, dando fuerza y evitando la elección arbitraria de un vestuario. El diseño de vestuario es un constante juego, una especie de rompecabezas, ya que las piezas están presentes, pero hay que saber su composición correcta y así construir y de-construir una propuesta renovadora que forme la segunda piel del personaje.

En la mayoría de los procesos de diseño de vestuario el aporte expresivo de este solo se genera con el uso del color, que si bien es una estrategia acertada, puesto que el color es un gran significante dentro de la psiquis del público, se deja de un lado al uso de materiales, sin reconocer y aprovechar la capacidad histriónica que estos puedan tener, en consecuencia en el vestuario del montaje de la obra “La Maldición del Eterno Retorno”, el uso de los distintos materiales, satín, cuero, cuerda, encaje, fue determinante para el sentido dramático que se buscó impregnar en esta propuesta, puesto que el uso de estos materiales resultó ser el mayor significante de la psicología del personaje, dándole contraste y detalle haciéndolo rico en expresión dramática.

Con el juego de creación, se puede observar que ninguna idea viene carente de razón puesto que aunque una propuesta se muestre básica esta servirá para la composición del vestuario y será un punto de partida para la elaboración final. Así se abordó este proceso una constante búsqueda de los elementos acordes para conseguir un vestuario comunicativo en el hecho teatral, que conjugue los aspectos psicológicos del personaje y el espacio-tiempo de la obra, generando una dramaturgia estética, un signo visual y funcional dentro de la puesta en escena.

## ***Bibliografía***

- Aguirre, F. (15 de Junio de 2011). Mitos y Ritos. (R. Zavala, & D. Ortega, Entrevistadores)
- Barba, E. (1990). El Arte Secreto del Actor. México D.F.: Pórtico de la Ciudad de México.
- Barba, E. (1994). La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, E. (2010). Quemar la Casa. Orígenes de un Director. Barcelona: Artezblai.
- Barthes, R. (2008). El Sistema de la Moda y Otros Escritos. Buenos Aires: Paidós.
- Baty, G., & Chavance, R. (1996). El Arte Teatral. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boal, A. (2004). El Arcoiris del Deseo. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1997). El Espacio Vacío. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Cornago, O. (2000). La Vanguardia Teatral en España (1965-1975): del Ritual al Fuego. Madrid: Visor.
- Dubatti, J. (2003). El Convivio Teatral. Buenos Aires: ATUEL.
- Eco, U. (1985). El Signo Teatral. Milán: Revista Semiosis.
- Fernández, D. (1990). El Traje. Fundamentos para su Diseño en Escena. La Habana: Pueblo y Educación.
- García Canclini, N. (1992). Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad. México: Grijalbo.
- Gonzalez, P. (11 de Agosto de 2011). Crítica Teatral. (R. Zavala, & D. Ortega, Entrevistadores)
- Grotowski, J. (1987). Hacia un Teatro Pobre. México: Siglo Veintiuno.
- Guilford, J. (1971). La Creatividad: Pasado, Presente y Futuro. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez-Flores, F. (1989). Aspectos del Análisis Semiótico-Teatral. La Rioja: Dialnet.
- Gutman, L. (2012). Habitar el Traje. Una Reflexión sobre el Vestuario Teatral. México D.F.: Estudios de Cultura Nahuatl.
- Heffner, H. S. (1963). Técnica Teatral Moderna. New York: Appelton Century Crofts.
- Heller, E. (2008). Psicología del Color. Barcelona: Gustavo Gili.
- Humbert C. Heffner, S. S. (1963). Técnica teatral moderna. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Kotler, P. (2007). Marketing, Versión para Latinoamérica. México: Pearson.
- Morris, C. (1963). Lenguaje y Comportamiento. Milán: Longanesi & Co.
- Obregón, R. (2003). Utopías Aplazadas. México DF: Editorial Cona Cultra.
- Pavis, P. (2008). Diccionario de Teatro (Tercera ed.). Sao Paulo: Editor Perspectiva S.A.
- Peña, L. (2012). El Vestuario: Significante y Significado. Madrid: Red Teatral Revista Online.
- Reinoso, A. (12 de Agosto de 2011). Crítica Teatral. (R. Zavala, & D. Ortega, Entrevistadores)
- Soca, R. (23 de Abril de 1996). elcastellano.org. Recuperado el 13 de Marzo de 2011, de <<http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=teatro>>
- Valdéz, A. (2009). Construyendo Imaginarios Escénicos desde el Diseño de Vestuario. Propuesta Metodológica para el Diseño y Desarrollo del Vestuario Teatral. Buenos Aires: Actas de Diseño.
- Dooley, M.B. "Color in dress". 1980. Human Ecology cap. 10.
- Carrasquero, A. y Finol, J. "Semiótica del espectáculo: Contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro". 2007. Revista de Artes y Humanidades UNICA. Vol. 8. No. 18. Venezuela.

Prieto, Angélica. “La semiótica y la poética” 1997. Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana. México.

De Bortoli, M. y Maroto, J. “Translating colours”. 2001. European Languages and the implementation of communication and information technologies (elicit) conference. University of Paisley.

Flügel, J.C. “Psicología del vestido” 1964. Editorial Paidós. 1ra edición. Buenos Aires, Argentina.

Morffi et al. “Educación musical, escenografía y vestuario” 1982. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba.

Cavaye, Ronald. “Kabuki: Teatro tradicional japonés” 2008. Satori ediciones. Gijón, España.

Wilde, Oscar. “El abanico de lady Windermere” 2004. Editorial Losada. Buenos Aires. Argentina.

## **ANEXOS**

### **ANEXO 1 ENTREVISTAS**

Proceso de creación del Vestido Escénico (entrevistas a 2 vestuaristas ecuatorianos)

Una de las herramientas para abordar la importancia del vestuario escénico en el acto teatral, es indagar y conocer puntos de vista y formas de trabajo de profesionales en esta área, por tal razón se realizó entrevistas a dos ponderados vestuaristas de la escena ecuatoriana, quienes rigen en la ciudad de Quito pero han realizado trabajos a lo largo del país incluso fuera de las fronteras, en teatro, danza y cine.

Debido a la falta de material bibliográfico sobre el vestuario escénico, es de transcendental utilidad acudir al conocimiento que puedan brindar quienes con cuya experiencia ya pueden proponer una teoría de la dramaturgia del vestuario.

Sara Constante Viteri

Yo empecé haciendo arte como bailarina empezando a los 12 años fui bailarina profesional hasta el 97, en el año 82 ingrese a la facultad de arte a la escuela de teatro, uno de mis maestros fue Pepe Rosales, pero como seguía bailando no ejercí el diseño como mi primera opción, cuando deje de bailar en el año 97 ahí tome el diseño con todo y hasta el día de hoy.

1. ¿Cómo aborda usted su proceso de diseño de vestuario?

El proceso tiene varias etapas, la primera es conocer la propuesta del director cuando este tiene claro lo que quiere, independientemente de que si haya o no empezando el montaje, este ya puede tener ideas sobre el ambiente. Cuando me llaman yo veo los ensayos, leo el texto, converso con el director con los actores, y a partir de eso yo ya hago una propuesta en bocetos y después de una revisión del equipo ya se entra a una etapa de elaboración.

2. ¿Qué elementos son más importantes para la toma de decisiones dentro del diseño de vestuario?

Uno la funcionalidad, Esta también el carácter del personaje, está el personaje como tal, Está la puesta en escena porque eso determina a todos los demás lenguajes, determina por ejemplo si el director tiene una concepción de que tiene que ser todo, por ejemplo el director dice aquí termina la noche y va amanecer entonces es un momento muy oscuro todo tiene que ser gris en penumbra, entonces yo puedo poner un color pero que dentro de esa penumbra de ese gris este color me ayude. Esta también poner una propuesta mía, así poco a poco se va configurando una propuesta del manejo de color, un lenguaje ya propio.

3. ¿Su vinculación en el proceso de creación es total con la obra, lo que es el montaje, los actores, director?

Claro, son importantísimos los ensayo, porque yo no puedo elaborar una propuesta que no se asiente a la realidad, si un actor tiene que correr yo no puedo poner un vestuario que no le permita hacerlo, o hacer acrobacias, debe ser absolutamente funcional a la puesta en escena.

Hay veces que yo puedo hacer propuestas hacia la actuación también, si yo digo mira vamos a tener esto que te parece si mueves los brazos por que las mangas son así... y cuando hay la apertura también lo hacen.

También yo puedo sugerir cosas a veces yo digo no te saques así, arma una coreografía para sacarte el vestuario, tomate el tiempo, para que no salgas con el vestuario chueco o mal abrochado.

4. ¿En los montajes que usted ha participado, como ha visto el aporte dramático de los vestuarios que usted ha diseñado?  
Por ejemplo en la última Lady Machine, una cosa era los ensayos sin vestuario y otra cosa eran los ensayos con vestuario, así que llegó el vestuario y eso generó varios cambios en la estructura de la escena.

Juegos dinámicos de cambios de vestuario, por ejemplo tenía como vestuario base el de Lady Macbeth pero que debajo de su falda tiene la bruja así que ella se alza se acomoda la falda y ya es la bruja, entonces ese momento es súper lindo porque nadie se espera lo que va a pasar.

Y bueno para una actriz el momento que tiene que manejar su personaje también desde esa transfiguración, a través de un objeto material como es la tela, el vestido, le ayuda a generar ese cambio de personajes.

5. ¿Cómo ha visto que el uso que dan los actores al vestuario enriquece la propuesta dramática?  
No todos los actores tienen claro lo que pasa con el vestuario, muchas veces es una cosa que se ponen, se suda y se sacan después de la función. El hecho de asumirlo como una segunda piel es de actores con más experiencia, que logran esa simbiosis con el traje.

6. ¿En su experiencia, que significa o que sugiere un vestuario de color blanco?  
Yo no uso el blanco en escena, lo uso muy rara vez, prefiero los blancos perla, hueso, un poco más “sucios”. El blanco también puede servir como una estética bien rebuscada, una estética bien pensada. Me parece muy interesante ese contraste, de la utilización de un color que aparentemente parece muy pulcro, angelical, con personajes distorsionados.

José Rosales

Yo soy chileno, pero vivo en el Ecuador 35 años, estudié Diseño Teatral en una Universidad de Chile, vine a Ecuador por motivos políticos por el golpe de estado, aquí en Ecuador di clases como 20 años en la Universidad Central de Diseño Teatral, además hago la producción del diseño de vestuario del montaje del Grupo Mala Yerba, igual doy unos talleres en el Laboratorio Teatral de Mala Yerba.

En donde trabajo con los alumnos siempre sobre un enfoque a la importancia del vestuario, dentro del espectáculo y parte importante también dentro de la caracterización del personaje, y sobre todo que el vestuario también es un elemento signifiante dentro de la propuesta teatral.

He trabajado con todos los grupos de acá, también he hecho opera, soy diseñador estable del Ballet Ecuatoriano de Cámara, he trabajado con varios grupos de danza y danza folklórica, he trabajado para el cine haciendo vestuario.

1. ¿Cómo aborda usted su proceso de creación de diseño de vestuario?  
Bueno yo creo que todo parte del texto, leer el texto, saber todo lo que pasa con el texto desentrañarlo. Es muy importante, las imágenes que te da el texto, de los personajes y el mundo que los rodea.  
También va saliendo a menudo de la puesta en escena.

Parte de la obra como tal, el material que te pueda dar a través de la historia del arte, de la cultura que tenemos cerca, de la moda incluso, del diseño general. También pensar en el lenguaje del cine, es importante ver, ver todo lo que podemos, nutrirnos de todo lo nuevo en cuanto al diseño del vestuario.

La primera forma es recrear ese mundo de la obra, de los personajes que van interactuar.

Y bueno luego está dar la visión propia de uno, esta tiene que contestar a requerimientos del montaje, del director él también tiene su visión, ese tiene su propia idea de lo que quiere para la obra.

Otro punto que también tienes que tomar en cuenta y es importante es el actor, es alguien al que tienes que conocerlo, su fisionomía y la caracterización de su personaje, que es lo que este quiere para su personaje. Ya que este va usar el vestuario, su personaje es el que va usarlo y tomar vida a través de este.

Cuando ya está definido el diseño, viene lo práctico la búsqueda de los materiales que sean afines a tu idea, que estos sean nobles a tu diseño, que tengan expresividad, ya que estos serán parte importante de la caracterización del personaje, por ello hay que tener mucho cuidado con la utilización de estos.

Conocer al personaje, cualidades que pueden estar más allá del texto, conocer sus gustos.

2. ¿Qué elementos son más importantes para la toma de decisiones dentro del diseño de vestuario?

Una es la opinión del director. Dos la opinión del actor. Tres la investigación que has hecho, la época, el tiempo, el espacio donde se desarrolla la obra. Cuatro dejarte llevar por la fantasía, la magia, tu imaginación.

3. ¿En los montajes que usted ha participado, como ha visto el aporte dramático de los vestuarios que usted ha diseñado?

Una vez hice vestuario para un monólogo, bueno que era parte de otros tres monólogos, en el que estuve buscando la manera que en el vestuario fuere expresivo que resumiera tal el tiempo del monólogo, se muestre el ambiente. Entonces busque todos los elementos, las texturas, las formas, el color, el trabajo del actor sobre el vestuario. Tú puedes expresar mucho el tinte dramático con el vestuario, si es comedia, si es drama.

4. ¿Cómo ha visto que el uso que dan los actores al vestuario enriquece la propuesta dramaturgica?

Yo creo que también el vestuario no puede ser vacío ni inexpresivo, tiene que ser una tela que cuando el actor se colocarse ya tiene que adentrarse al personaje, tiene ante todo tener esa funcionalidad, al actor ya le debe cambiar su expresividad, por ejemplo en el teatro japonés los actores se colocan prendas sobre prendas y todo esto es un ritual, como lo manejan. El actor tiene que moverse, hacer al vestuario expresivo, el actor tiene que sentirse gusto, hacerlo parte como una coraza.

5. En su experiencia, ¿qué le sugiere el color blanco?

Bueno el color blanco para mí es un color frío, es bien contradictorio por que el blanco se asimila también a la espiritualidad, a la pureza, bueno en occidente por que el oriente a lo mejor también puede tener otro simbolismo.

Pero en los personajes en el teatro siempre hay una contradicción, cuando el autor propone un vestuario blanco en personaje cruel, puede ser porque existe una contradicción, una contradicción fuerte, de la blancura, de la pureza nace la crueldad, una fuerza, es un color crudo y frío.

Da un tinte contradictorio se trata de buscar eso también, yo siempre digo que entre más contradicción hay en un personaje es más rico, no se puede trabajar con las cosas extremas, si el personaje es malo, no es totalmente malo o si es un personaje alegre también puede ser triste. El uso del blanco es muchas veces para crear esa contradicción.

## *ANEXO 2: TEXTO*

### *LA MALDICIÓN DE LOS ZAPATOS ROJOS*

**1**

Al amanecer de un día vulgar me desperté descuartizada, el dolor era un rugido sordo como el trueno, y el asco desbordó mi piel y salpicó en la pared arruinando el tapiz de princesitas perras. Como no pude ni gritar tome el celular y marqué redial y enseguida contestaste, y te conté mi sueño oscuro de anoche y la epifanía oscura de esta mañana y mi decisión final de largarme para siempre de esta tierra de los zombies que era tu lugar favorito en el mundo, Cuenca de las Pesadas Cruces, la ciudad donde comimos juntos la tersa carne de un niño rubio.

(Digo era consciente de que sigue siendo tu lugar favorito, pero me gusta imaginar que te arruiné el paisaje cuando me fui para siempre, porque si tú y yo fuimos una trenza de miel y candela, fue por la ciudad. Sí, mi amor, soy malvada, y romántica).

Antes de colgar dijiste algo cobarde como que nos veríamos cada vez que abramos nuestra cajita de luz, y a mí me dio risa y no dijiste ni chao antes de desaparecer de mi vida por quinta vez. No todos los hombres son iguales, hay un amplio espectro de idiotez ahí afuera.

En fin. Todos saben que en el infierno el amor es moneda corriente, y entre estas cuatro paredes no existen suficientes antros, esquinas oscuras, conciertos de punk o sesiones de drogas para que nadie encuentre a nadie. Por eso me recuerda tanto a la noche de los muertos vivientes ahí afuera, solo son un montón de colgados pidiendo cerebro, víctimas de la contagiosa lobotomía de los nuevos años diez: acá nadie se toca más de lo estrictamente necesario, y el contacto visual directo está reservado para los animales lisérgicos de estas calles paranoicas, las lechuzas y las cámaras de fotos. Ah, y los patéticos amantes.

En esta ruleta canalla de enormes proporciones, el caos da lugar a que se junten las más inverosímiles parejas, y como por supuesto que los dados están cargados, el amor a veces desemboca en una especie de hombre-mosca como el de la película, o mejor aún, un jabba-the-hutt de dos cabezas y un solo retorcido corazón.

Yo acá amé mil veces, y por culpa de la puta vocecita de virgen del cajas que todavía me ronda la cabeza, sólo me enamoré una vez: No hace falta que diga que estoy hablando de ti, del idiota-ángel-bruñido-ondeando-una-bandera-amarilla-y-roja. Te seguiría por siete vidas si la combinación de esos dos colores no me resultara tan matapasiones.

**2**

A las 22 de un día oscuro como el culo de una monja, mi padre leía el tiempo mascullando, mi madre encontraba a dios en una página de internet y mi ñaña se miraba embelesada el rojo pálido de las uñas. El horrible pequinés yacía panza arriba, amo y señor de este imperio del terror, y si no fuera porque bajé a arruinarles la velada con mi vestido negro escotado se hubiesen quedado de cera, en esa pose perfecta pequeño burguesa para siempre, para deleite de las generaciones y generaciones de voyeurs, turistas y ciudadanos útiles de esta sacrosanta ciudad maltirada.

**40**

Porque acá la maldición del eterno retorno de Nietzsche es el parámetro del éxito, cada réplica exacta de un hogar triunfador, cada empalago de atavismo social por los siglos de los siglos es celebrada en las páginas rosas de periódicos hambrientos, en las trascendentales conversaciones de los coffee breaks de cualquier trabajito gris, en los almuerzos familiares de los domingos, poderosas competencias de quién ha defraudado menos al patriarca, en aburridas reuniones de padres de familia, en las saetas que susurran las viejas en el cementerio, en la nota que dejó en la puerta mamá, recordándome que hoy es la misa del abuelito y no quiere verme por la iglesia disfrazada de cualquiera.

Aquí me pregunto porqué la palabra cualquiera, para mi cualquiera, o vulgar, o callejera, son esas pobres chicas blusita-color-pastel o traje-de-sastre, la carne de cañón del personal femenino que pulula por las pasarelas de la noche regalando sus ojeras a hombres malos o simplemente idiotas, o las vírgenes fantasmagóricas que efectivamente acuden a la misa del abuelito en mortajas grises, rondadas por polillas, porque saben que en el momento menos pensado, cuando les baile en bolas sataná, no atinarán a huir sino que ya por fin será tarde, de una vez por todas.

Y que mejor para nosotras: una vez que el varón cuencano nos haya atarzanado, todas las puertas se nos verán abiertas, desde la tarjeta del super regalada por alguna tía necesitada de atención a la sonrisa de siempre-podrás-contar-con-nosotros de papá, todo él bigote, desodorante y lagrimones.

También llegará a la puerta del departamentito de cortesía para-que-puedas-empezar, un chévrolet verde o blanco con la radio colgada en supernueve y una chica fresita ahorcada en el retrovisor, extraño fruto.

También llegará una pirámide de regalos tan bien calculada por el divino geómetra del panteón burgués que casi no tendrás que devolver nada, porque como por arte de magia dentro de la cocina verde-limón está el armario de roble donde cabe el estante donde reposa la caja de madera de balsa que contiene diez y siete estuches de plástico en cuyo interior están guardadas una infinidad de funditas de todos los colores que adentro no tienen nada.

También llegará el primer guagua, un ingrato en potencia que portará angustiosamente el nombre del taita y casi inmediatamente después un segundo, asesino de señoritas desde séptimo de básica, y una tercera criatura que heredará los vicios de todos los anteriores. O también quizás darte tres hijas mujeres, como le sabe pasar acá en Cuenca al varón-bien-varón que se portó resabiado con la mamá cuando era chiquito.

Cuando bajé con mi vestido negro escotado imprimí en la postal de la fuckin' familia feliz una mueca de horror. "Estas estatuas quedaron para otro museo" pensé con algo de saña, y me dirigí hacia la puerta sin mirar a nadie, diciendo: "Voy a la casa de una amiga, a hacer deberes, no me esperen a dormir". Y juraría que por el rabito del ojo vi al salir como mi mamá se santiguaba.

3

Cada vez que pienso en mi vieja me acuerdo cuando me abdujeron los fantasmas vampiros del espacio exterior, mientras libaba de la flor favorita de la ciudad como cualquiera, en un instante todo fue mandiles blancos, contraluz y gritos lastimeros, los hijos de puta me clavaron en un tablero con alfileres atravesándome las alas, y por sesenta larguísimos días no pude ver a nadie

que merezca mi amor. En mi cabeza la banda del Titanic no dejaba de tocar mientras me hundía lentamente.

Al terminar la primera semana en rehabilitación ya me habían desbaratado el equipaje en búsquedas inciertas, me habían propuesto tirarme al cuidador a cambio de ciertos privilegios, habían hecho agujeros a través de las tablas que separaban los cuartos, y me habían convertido en adicta a una pepa cuyo nombre no me querían decir. Debo confesar que por lo menos adentro no hay que estarse escondiendo mucho de la gente para conseguir las mismas drogas por las que nos habían encerrado acá en primer lugar.

Escribía con la uña en la pared del patio poemas sucios como los calzones de una monja de clausura, bailaba sola para que me crean loca, asesinaba con los ojos al gordo triste que administraba esa fábrica de picar carne, pedía a gritos a la enfermera póngale más sangre a estas papas fritas, hacía eternas llamadas a desconocidos o antiguos enemigos, pero sobretodo cantaba: canciones de mierda y desinfectante, letras atroces sobre melodías de moda, baladas a gritos y mucho, mucho dance. Para mí, cantar es como ser un fantasma y pararme frente a un tren. O como ser un fantasma y tirarme de uno de esos edificios que se construyen solos y a toda velocidad en esos barrios tipo Paucarbamba, donde hay tanto cemento que se olvidaron de dejar un agujero para que escape la gente, y así condenaron a muerte a más de tres generaciones de ciudadanos pudientes; un cementerio construido sobre un cementerio construido sobre un cementerio, y así. De este y otros temas triviales iban mis psicópatas canciones, elaboradas con la saña suficiente para que el personal de nuestro querido spa no me olvide nunca más.

Así fue como atraje la atención de Bolívar Cordero, el Bolo, también llamado el Jefe (por los empleados del spa) o la Máquina Sexy del Perreo (por él mismo), que aparte de supervisar este tugurio también regentaba el 12 Pipazos, dónde chantajeaba por dosis o permisos a las chicas guapas cuya desgracia había sido dejarse pillar por la mamá fumando base, y dirigía a la distancia el Kristo Salvador, en el que ofrecía tranquilidad a la orilla del mar, sauna, comida vegetariana, vigilancia, asesoramiento psicológico, medicamentos, y transporte seguro desde tu casa a las instalaciones del centro de rehabilitación, lo cual quería decir que a la orden de algún dudoso representante legal vendrían por ti una noche, y te sacarían a la fuerza de tu cueva aunque los mires con los ojos más tristes que hayan visto, y te obligarían a viajar por 7 horas en el arrepentimientomóvil hasta esa cárcel oscura donde los hasta sueños más fantásticos se ven gastados y en 2D.

El caso es que el tipo no solo se forraba con sus centros privados, sino que también vendía la droga, así que se cagaba en plata. Y yo había atraído su atención con mi histeria, mi historial y mis preciosos pechos, así que, ingenua de mí, creí que había conseguido mi boleto de salida del inmundo país del eterno arcoíris. Solo logré que me hiciera su sirvienta masturbadora durante todo el último mes de estadía en el spa. Las malvadas chiquillas con las que compartí el infierno ya lo sabían de antes: no me lo dijeron para probar si era tan tonta como ellas. Y resultó que sí, que era tan tonta como cualquier flor del frío de esta absurda tierra donde las apariencias no solo engañan, sino que ordenan. Tan tonta que solo se me ocurrió colocarme gilletes en la vagina mucho después de ser follada por el hitler de la sanidad moral y la buena salud, demasiado tarde cuando ya me tocaba salir. No hace falta decir que lo primero que hice al largarme del spa fue buscar a mi dealer, comprarle todo lo que tenía y meterme doce botellas de alcohol y una sesión desesperada.

Soy como un reloj roto que siempre dará las 11 y 59

*ANEXO 3: Invitaciones Digitales*

teatro deconstructivo del decadente hombre elefante

**PRESENTA**

**LA MALDICIÓN DEL ETERNO RETORNO**

Actuación: María Ochoa Argüello  
Dirección: Francisco Aguirre  
Dramaturgia: Jaime Martínez

**Sala Alfonso Carrasco**  
**18 de diciembre**  
**20h00**

**ANEXO 4: Postales**

*(entregadas el día de la presentación)*

**FRENTE**



**REVERSO**

