

DE VESTIR DES. REPENSANDO EL TÉRMINO VESTUARIO

Mariana B. Quintero
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
marianbequintero@hotmail.com

Palabras Claves: cuerpo – individuación – vestuario - indumentaria ficcional

En la contemporaneidad las actividades artísticas subscriptas a ámbitos exclusivos de desarrollo pierden especificidad en la medida que avanzan prácticas artísticas transdisciplinarias que amplían el campo/objeto de acción, al mismo tiempo que incorporan profesionales de otras áreas productivas a la actividad. En este trabajo se hace referencia particularmente a aquellas prácticas que no siendo subsidiarias del espectáculo teatral/cinematográfico ponen al cuerpo en acción obligando a una resignificación de la tarea del vestuarista, que podría comenzar por una redefinición del término de Vestuario.

En un reciente trabajo de tesis de producción de vestuario se abordó la posibilidad de cambiar dicha terminología por el giro indumentaria ficcional. Sin embargo, lo que a simple vista parecería cerrar una problemática no hace más que abrir nuevos interrogantes. El primero de ellos se centra en el objeto de vestir/des(vestir): el cuerpo mismo.

Diseño de vestuario/indumentaria: Cuerpo y Acción

Dos palabras giran en torno al diseño del vestuario o indumentaria: Cuerpo y Acción, que hacen referencia a quién lo usa y cómo lo usa. Las dimensiones del quién y del cómo transforman a estas dos palabras en concepto y soporte del diseño. No obstante, vale aclarar, no es lo mismo diseñar para los usos de la vida cotidiana que para acciones extracotidianas/espectaculares; sin embargo resulta que, más allá del uso, quien se revista de tal o cual atuendo presentará una actitud corporal particular conforme a su grado de experiencia socio-corporal.

Por ejemplo, y retomando el punto de partida de donde se desprende este trabajo, al realizar los prototipos de vestuario utilizados en la tesina de licenciatura antes mencionada, se seleccionaron para representar a cuatro mujeres relevantes de la vida política y cultural argentina (Mariquita Sanchez de Thompson, Encarnación Ezcurra de Rosas, Victoria Ocampo y Eva Perón) a tres mujeres cuyas actividades cotidianas se encuadran lejos de los espacios simbólicos de representación escénica, y a una cuarta que sí tenía experiencia como actriz. Con estas elecciones se buscaba significar que todas pueden ser ellas y que cada una de las personalidades seleccionadas fueron todas para su tiempo y para el porvenir.

Si bien los modelos reales y concretos permitieron diseñar un indumento conforme a cuerpos que fueran reflejo desde su individualidad del cuerpo colectivo; al momento de vestirse, de prestar el cuerpo a la personalidad de referencia, las mujeres de actividades cotidianas se mostraron más sorprendidas con su nueva apariencia, y en un primer momento limitaron sus movimientos. El atuendo, su diseño, peso y volumen potenciaron esta inmovilidad; pero sin duda, la nueva imagen era la principal limitación, un mirarse distinto, un verse vistas distinto. Es decir, estaban ante una nueva regla de juego que

habían olvidado en la infancia. A pesar de ello el recuerdo infantil y lo lúdico operaron cuando se descubrieron fuera de las reglas sociales, y en una segunda instancia el cuerpo no sólo se mueve sino que comienza a experimentar sensorialmente al vestido, retardando el desvestir.

La experiencia de trabajo con personas “comunes” que son abstraídas fugazmente de su cotidianidad para representar a otra mujer conocida (reconocida) pero ajena a sí misma, llevó a pensar el lugar del vestuario en la práctica profesional, es decir con y para actores, bailarines, Performer, etc.; para luego contraponerlo con representaciones extracotidianas que no necesariamente son protagonizadas por profesionales (colectivos de artistas, intervenciones callejeras, movilizaciones/marchas sociales).

Breve desarrollo histórico del concepto vestuario

Durante la primera mitad del SXX vestuario y caracterización eran actividades que estaban subordinadas al actor y a su necesidad de construir un personaje: “el vestuario y la caracterización dan la apariencia externa y visible del actor, (...) subordinadas a la acción [con] el fin de resaltar al actor (...) y de reflejar el carácter del personaje”. En la segunda mitad se define como “la vestimenta que aparece en escena y por lo tanto sometida a una lectura significativa” por parte del espectador; en este caso se estaría en presencia de un objeto-signo. Tanto en uno como en otro caso el vestuario sería atributo del actor/personaje.

Recién hacia finales de siglo se retoma la premisa de G. Banu “no es el vestuario solamente el que habla sino también su realización histórica con el cuerpo”; esto último ya no circunscribe al vestuario como indumento sino a su significación estética a partir de la acción, del cuerpo en acción, y a la actualización histórica en el momento de la ejecución y percepción del acto. Pero este cuerpo en acción solo alcanza la dimensión estética -parafraseando a Colombres¹-, cuando se da por fuera de las técnicas cotidianas del uso del cuerpo de un grupo social determinado; por consiguiente todo movimiento corporal por fuera de los códigos de accionar cotidiano presenta un cuerpo estéticamente situado.

A partir de esta concepción el propio término de vestuario queda cuestionado al no mediar ya el soporte canónico al que estaba atado: actor/personaje, dado que no hace foco en quien realiza la acción sino en la acción misma y por lo tanto se abre el campo a otras prácticas que no son teatrales, que no tienen personaje a caracterizar; pero que, sin embargo, presentan una indumentaria no cotidiana significativa para la acción. En este contexto el actor, Performer, personaje, toma relevancia en tanto cuerpo individual que es reflejo del cuerpo social: espectadores, comunidad, grupo social; y del mismo modo cobrará significación estética el indumento que cubra o descubra el cuerpo.

Como en el caso de las mujeres cotidianas donde el indumento condicionaba la acción, ésta condiciona al cuerpo; y según el grado de conciencia, reconocimiento y sociabilidad que se tenga de este último será el grado de significación que adquiera el vestuario/indumentaria ficcional.

El Cuerpo como soporte y medio de acción

Estableciendo que la importancia radica en la acción y cómo ésta se concretiza, poco importa el grado de profesionalismo que tenga la persona quien la ejecuta; sino su realización histórica con el cuerpo, es decir, qué relación establece el actuante con su

¹ Colombres, A. (2005). “El cuerpo”, en *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol (Serie Antropológica).

cuerpo y con el cuerpo del otro; en otras palabras el cuerpo se convierte en soporte y medio de la acción. Al respecto se recuerda que el cuerpo es una construcción simbólica que cobra sentido con la mirada cultural del hombre.

En este punto vale retomar el proceso de individuación que se produce durante la Ilustración mediante el cual se separa al sujeto de la corporalidad. El cuerpo deja de ser con el sujeto para ser (su) pertenencia y de este modo ser dominado por la razón, adormeciendo los sentidos y limitando la percepción del entorno. Se va a conformar una noción de cuerpo a partir de la aceptación o censura de las manifestaciones de la corporalidad.

Estas figuras corporales son compartidas por los sujetos pertenecientes a una misma sociedad y se manifiestan como reflejo del otro; sin embargo este mirarse en espejo no visualiza la diferencia sino la uniformidad, reprimiendo las experiencias corporales que no son aceptadas por los acuerdos sociales, aquellas que escapan a lo decoroso presentándose como excesos y relegándolas a la esfera de la intimidad. En palabras de David Le Bretón:

La proximidad de la experiencia corporal y de los signos que la manifiestan a los otros, el hecho de compartir ritos vinculado con la sociabilidad, son las condiciones que hacen posible la comunicación, la constante transmisión de los sentidos dentro de una sociedad dada. Pero paradójicamente parecería que, en la convivencia que se establece con el cuerpo como espejo del otro, en la familiaridad del sujeto con la simbolización de los propios compromisos corporales durante la vida cotidiana, el cuerpo se borra, desaparece del campo de la conciencia, diluido en el cuasi automatismo de los rituales diarios².

Por consiguiente transgredir las pautas de experiencia corporal socialmente aceptadas supone una censura pública; reconocer que estas restricciones forman parte de las convenciones sociales de la cotidianeidad facilita la comprensión de la reacción de asombro e inmovilidad que las “mujeres comunes” padecen ante un atuendo y una situación extra cotidiana.

Pero paralelamente a estas limitaciones y por consecuencia de ellas mismas aparece la necesidad de retomar una comunión con el cuerpo; “escuchar lo que el cuerpo dice”, desocultar los sentidos, lo sensorial; concebir al “cuerpo como continente, [reconociendo] la extensión infinita de sus posibilidades, percepciones y usos”.

Este retorno a lo sensorial ya era explorado décadas antes por Eugenio Barba en el Odin Teatret. En su búsqueda de nuevas experiencias corporales para la actuación fue contactándose con culturas (principalmente orientales) que partían de la concepción de unicidad de cuerpo y mente.

A partir de la exploración y experimentación con distintas danzas, artes marciales y actitudes corporales no occidentales Barba logra comprender que el ser humano tiene tres lógicas: la corporal, la emotiva y la mental; tres lógicas pero no tres dimensiones sino que cada una de ellas participa en una misma dimensión que revela la Presencia Total. De este modo el cuerpo en vida no es otra cosa que la utilización de su totalidad: mente, carne y sentidos.

² Le Bretón, D. (2002). “Lo inaprehensible del cuerpo”. “Borramiento ritualizado o integración del cuerpo”, en *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión (1ª ed. 2ª reimp.).

El investigador teatral sostiene que, si por necesidad el hombre ha sido colonizado en su corporalidad, en su manera de moverse y en su acción por los códigos sociales imperantes; el actor, que trae en su cuerpo el recorrido de una cultura, debe proceder a una nueva colonización del cuerpo o, mejor dicho, una descolonización para habitar el cuerpo en forma y estados no acostumbrados, abrir sentidos y experiencias que permitan ganar mayor libertad y autonomía en la representación.

Que el cuerpo despierte los músculos o zonas corporales silenciadas por el ritual diario, es tarea que en la contemporaneidad excede al trabajo del actor. Desde múltiples actividades se busca acercarse a una convivencia total con el cuerpo. Este re-descubrir de la corporalidad favorece a las prácticas artísticas que buscan con el cuerpo en acción, resignificar los ritos cotidianos. Las representaciones simbólicas que presentan este nuevo uso del cuerpo y de un accionar por fuera de los requerimientos escénicos del teatro son las que desafían la profesión del Vestuarista.

Es cierto que ya no existe un personaje a caracterizar o a vestir, por lo cual el término vestuario -siguiendo su trayectoria histórica- queda limitado a la práctica teatral o cinematográfica; sin embargo, la función del diseño no se restringe sólo a esta práctica. Los nuevos usos del cuerpo, sus resignificaciones y representaciones simbólicas amplían el campo de acción del vestuarista quien deja ya su denominación tradicional para convertirse en un nuevo hacedor de imágenes en tridimensión.

A modo de cierre

Si el principal soporte del vestir es el cuerpo y éste en las últimas décadas está en proceso de resignificación, no resulta arbitrario cuestionar sobre la pertinencia del término Vestuario para la actividad que se dedica a caracterizarlo.

Vacío ya el cuerpo de un personaje y despojado de su individuación, el cuerpo en acción se tambalea entre la evidencia de la carne y la orfandad de una caracterización. Ante este desconcierto el cuerpo encuentra su fuerza en el cuerpo del otro, en el acto colectivo. La búsqueda de insignias, colores, banderas, atributos/accesorios que identifiquen a las agrupaciones que participan en las marchas, a los colectivos que pelean por sus derechos, a los artistas callejeros que intervienen la cotidianeidad cada vez menos anónimamente, enriquecen al diseño y a la producción de indumentaria. Indumentaria que en un primer momento se denominó como ficcional, pero que, avanzado el trabajo y siguiendo el camino de descolonización que vive la corporalidad, se re-denominará como Indumentaria Extracotidiana, para evidenciar el proceso de ruptura con las normas establecidas por los ritos de la cotidianeidad.

Aceptado -por no encontrar, por el momento, otra terminología apropiada para esta nueva práctica del vestir- el giro Indumentaria Extracotidiana, queda pendiente para otro trabajo el abordaje de una nueva significación de las caracterizaciones históricas: ¿cómo se reencuadra la recreación histórica en esta reversión de la corporalidad?. Cuando el cuerpo es subvertido, la historicidad también modifica su linealidad; puesto que la vivencia total de la experiencia permite una aprehensión distinta del hecho histórico y de su linealidad. Al observar las apropiaciones históricas que los citados actores artísticos y sociales realizan de determinadas personalidades o actividades trayéndolas a tiempo presente en un acto ritual colectivo, se evidencia que el diseñador de indumentaria extracotidiana no sólo trabajará con el cuerpo sino también con las construcciones históricas que se desprendan de tal o cual movimiento.

Para finalizar puede decirse que la producción artístico/estética que en la contemporaneidad hace uso del cuerpo en acción establece una superación de la definición clásica del término vestuario; al mismo tiempo que -a partir de las técnicas de montaje, de deconstrucción y de apropiación de espacios, fuentes y/o estilos históricos-

reencuadra el abordaje historicista en función de una actualización de la memoria histórica. Estos nuevos códigos resultantes montaje de pequeños relatos que componen la puesta en acción conforman una imagen que traza un intervalo entre las cosas; que es reconstruida en la memoria a partir del proceso brechtiano de extrañamiento, y por tanto guarda todos los tiempos, condensando el pasado en un presente reminiscente, subsidiario de la mirada de quien lo hace legible en tiempo presente.

Referencias bibliográficas

- Colombres, A. (2005). "El cuerpo", en *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol (Serie Antropológica).
- Didi-Huberman, G. (2010). "La doble distancia" y "La imagen crítica", en *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, (1ª ed. 2ª reimp.).
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Heffner, H; Selden, S; Sellman, H. (1993) "Apéndice. Vestuario y Caracterización", en *Técnica teatral moderna*. Buenos Aires: EUDEBA
- Le Bretón, D. (2002). "Lo inaprehensible del cuerpo". "Borramiento ritualizado o integración del cuerpo", en *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión (1ª ed. 2ª reimp.).
- Lutz, B. (2006). "Reseña de Antropología del cuerpo y modernidad de David Le Bretón". En *Convergencia*, Revista de Ciencias Sociales, 13 (41), 215-222. México: Universidad Autónoma de México. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10504108>
- Olmedo Castellanos, I. (2007). "Eugenio Barba", en *La Danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral*. Tesis de Licenciatura. Disponible en http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro- Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Saulquin, S. (2010). "Una nueva tipología indumentaria", en *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.