

Fecha de recepción: diciembre 2010
Fecha de aceptación: julio 2011
Versión final: marzo 2012

Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral

Laura Gutman *

Resumen: Mediante una reflexión sobre la función icónica y dramática del traje teatral se pretende acercar al lector a una lectura sobre su particular disponibilidad poética dentro del entramado simbólico del lenguaje teatral.

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.

El traje teatral resulta así atravesado por los elementos constitutivos de la cultura, la historia y el lenguaje.

Palabras clave: cuerpo - lenguaje - teatro - traje.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 193]

(*) Cursa el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (I.U.N.A.). Licenciada en Composición coreográfica (I.U.N.A.). Regisseur egresada del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Investigadora. Docente en la Universidad de Palermo y la Universidad de Buenos Aires.

El acontecimiento del teatro se nutre esencialmente de la actuación del actor, y el actor construye con su material un mundo donde el espectador va a poder habitar de manera imaginaria. “Todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto somos los que habitan” (Heidegger, 1997, p. 21).

En este juego de espejos cobra sentido la idea de habitar el traje en la construcción imaginaria del personaje de ficción.

Habitar como el estar presentes allí donde construimos nuestro lugar.

No hay nada más patético, en el sentido que el *Phatos* le otorga al término, que un traje teatral colgado de una percha. La visión del teatro que el traje teatral por sí mismo nos ofrece es comparable a ese resto inasible e inmediato que implica la actuación que sostiene a un texto dramático. Ese resto que comprende cada uno de los gestos, los movimientos, la voz y la mirada del actor habitan el traje con la marca imaginaria del personaje, pero el traje teatral es a la vez habitado por la mirada del espectador dejando al descubierto la farsa y la construcción ficcional del hecho teatral. Incluso en el hecho teatral del desnudo el mismo cuerpo actúa como envoltura imaginaria. Muchas veces comienzo el trabajo en clase preguntando a los alumnos: ¿Por qué nos vestimos?

Es posible que en el traje teatral encontremos parte de la respuesta a esa pregunta. Según Roland Barthes, los factores que inciden en este hecho son: protección, pudor y ornamentación;

de hecho lo que debe interesar al investigador, historiador o sociólogo no es el paso de la protección al adorno (transición ilusoria), sino la tendencia de toda cobertura corporal a inscribirse en un sistema formal organizado, normativo, consagrado por la sociedad (Barthes, 2008, p. 352).

Pues no es solo para abrigarnos, para ornamentarnos o para marcar nuestra pertenencia a un determinado sector de la sociedad que nos vestimos.

Nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen.

El traje teatral resulta así atravesado por los elementos constitutivos de la cultura, la historia y del lenguaje.

Drapeados y velos

...En lo alto del camino, junto a un bosque de laureles, la he rodeado con sus velos recogidos y he sentido un poco su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron en la linde del bosque. Al despertar era mediodía. ("Alba", Rimbaud, 1977).

Existen básicamente dos formas de vestirse, una es drapearse de manera envolvente sosteniendo la tela con broches, alfileres o cintos y creando pliegues; la otra es con una prenda cuyas piezas han sido cortadas y unidas mediante costuras, tomando la forma de las diferentes partes del cuerpo.

El mensaje de los pliegues de la vestimenta fue motivo de inspiración para Leonardo Vinci en sus "Estudios del drapeado".

El artista hacía modelos de arcilla de las figuras y los vestía con mantos bañados en yeso y entonces reproducía pacientemente la caída de la tela y las formas de los drapeados.

Por otra parte G. G. de Clérambault (psiquiatra francés, 1872- 1934) dedicó también gran parte de su vida en el norte de África para desarrollar una importante obra etnográfica y fotográfica sobre los drapeados.

En sus fotografías intenta sorprender los gestos y desplazamientos de las figuras que generan ondulaciones, aberturas y caídas del tejido en todas sus formas.

Para Clérambault el sistema de construcción define a la vestimenta drapeada. Este sistema se define por el punto de apoyo de la tela, el movimiento de la tela que parte de ese punto y las formas en que se adapta y recubre las partes del cuerpo.

"Ejemplo: drapeado escapular espiral, cuerpo y cabeza; manga izquierda falsa, terminación cefálica con doblez...". Pasaje de la conferencia dictada en la sesión del 5 de Mayo de 1928, *Bulletin de la Société d' ethnographie de Paris*, 1931 (Clérambault, 2004, p. 192).

La colección de 160 fotografías expuestas en el *Centro Pompidou* en 1990, muestra figuras de magníficos envolventes y por momentos parecería que las telas cobraran vida.

Para Gilles Deleuze el pliegue es el rasgo fundamental del Barroco.

No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos...pero él curva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito (Deleuze, 2008, p. 11).

Ahonda un poco más al hablar de los pliegues del alma, ese replegarse de la forma que contiene a la materia y la desborda.

En los pliegues de Caravaggio por ejemplo, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno. Los pliegues surgen de las sombras hacia la luz, el continuo replegarse de la materia sobre el fondo oscuro en relación con la luz, la manera en que el pliegue atrapa la luz y genera una nueva sombra, expresa la a la vez la idea de lo profundo y lo iluminado, el claroscuro. El ambiente, la envoltura, la iluminación y el entorno definen a la figura. Estamos inmersos en el teatro del mundo, imagen escenográfica y punto de vista.

El contorno por sus pliegues genera la textura, pero esa textura no es otra cosa que la forma que toman la luz, el viento, el movimiento del agua, las llamas del fuego, las cavernas, las nubes y el sopor del aire.

El arte del pliegue libera al vestido del cuerpo que lo porta porque introduce un elemento más entre el cuerpo y el vestido. La curvatura, la abertura, el ángulo, el vuelo y la caída dependen ahora del elemento que media entre el cuerpo y el vestido.

“Los pliegues ya no se explican por el cuerpo sino por la aventura espiritual capaz de iluminarlo” (Deleuze, 2008, p. 155).

Para toda la tradición griega clásica el *peplos*, pieza de tela, velo o vestido, es la vestimenta de las mujeres, o en ocasiones de los bárbaros, mientras el *khitón* es la túnica característica de los hombres. Ambas prendas se construyen sobre la misma idea del drapeado sujetado por broches y la sucesiva relación de pliegues y aberturas.

Según Nicole Loreaux en los mitos griegos los términos *khitón* y *peplos* parecen tener un uso flotante en relación con la necesidad de relatar sobre la experiencia de lo femenino vivido por el hombre o la sospechosa conquista de lo masculino por la mujer. Así, por ejemplo, en la figura de Heracles el *peplos* entra en competencia varias veces con la piel de león que es su vestimenta oficial. Por otra parte, en la *Ilíada*, Palas Atenea se quita el *peplos* y se pone el *khitón* de su padre Zeus para ir al campo de batalla.

Eurípides en *Bacantes*, señala todo lo que hace del *peplos* un traje femenino.

El recurso del uso del traje le permite al autor trastocar todos los estamentos sociales; la juventud y la vejez, lo femenino y lo masculino, la locura y la cordura, lo referente a la *polis* y lo extranjero. En la escena donde los viejos, Tiresias y Cadmo, se visten de bacantes para ir a la montaña, el efecto resulta cómico. Pero en la escena del travestimiento ya se anuncia el plan trazado por Dioniso, que a su vez cobra la apariencia del extranjero, y el trágico desenlace de Penteo:

- Dioniso.- Entraré al palacio y te vestiré.
 Penteo.- ¿Con qué ropa? ¿De mujer? Pero me da vergüenza...
 Dioniso.- ¿Ya no estás deseoso de contemplar el espectáculo que ofrecen las bacantes?
 Penteo.- Pero ¿qué vestido dices que me pondrás?
 Dioniso.- Pondré en tu cabeza una peluca de larga cabellera.
 Penteo.- ¿Con qué más me arreglarás?
 Dioniso.- Un peplo hasta los pies. En la cabeza llevarás una mitra.
 Penteo.- A más de esto ¿me añadirás alguna otra cosa?
 Dioniso.- Un tirso en la mano y una piel moteada de corzo.
 Penteo.- No podría vestirme de mujer...
 Dioniso.- ¿Pero vas a derramar sangre trabando combate con las bacantes?
 Penteo.- Tienes razón. Primero hay que ir a observar.
 Dioniso.- Es más sensato que aniquilar un mal con males.
 Penteo.- ¿Y cómo atravesaré la ciudad con los cadmeos pasando inadvertido?
 Dioniso.- Iremos por calles desiertas; yo te conduciré.
 Penteo.- Cualquier cosa es preferible a que las bacantes se rían de mí.
 Dioniso.- Es posible. Por mi parte todo está listo.
 Penteo.- Voy a irme. Saldré armado o seguiré tus consejos.
 Dioniso.- Mujeres, el hombre cayó en la red. Llegará junto a las bacantes, y muriendo, será castigado.

Ahora, Dioniso, manos a la obra. Porque no estás lejos. Hagámosle pagar. Primero enloquécelo infundiéndole una ligera locura porque, estando en sus cabales, de ningún modo querrá ponerse ropa femenina pero, si enloquece se la pondrá. Deseo por sus anteriores amenazas que lo hacían temible, exponerlo a la risa de los tebanos mientras lo llevo por la ciudad con aspecto de mujer. Voy a engalanar a Penteo con los adornos con los que se irá al hades degollado por su madre. Conocerá al hijo de Zeus, Dioniso, dios con plenos poderes, el más terrible pero también el más benévolo con los hombres (Eurípides, 2003, pp. 55-56).

La apariencia de Dioniso, disfrazado de extranjero sirve para desenmascarar la xenofobia de Penteo, como también lo hace por otra parte el atuendo característico de las mujeres bárbaras que usan las bacantes.

El machismo de Penteo queda ridiculizado en la escena en la que al vestirse de mujer, repentinamente muestra gestos de coquetería. Un elemento de degradación que le otorga extremo patetismo a la escena final, en que es descubierto por las mujeres y confundido con un cachorro de león por su propia madre provocando una de las escenas más crudas de la tragedia. El cuerpo despojado de toda envoltura o recubrimiento pasa a transformarse en un pedazo de carne. En la escena teatral mediante el recurso de la metáfora la imagen del cuerpo recupera así su dimensión simbólica.

Apariencia y verdad

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo como es natural, es en la música, la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto (AA. VV., *Figuraciones/3* 2005, p. 62).

En este texto de García Lorca se introduce la idea del cuerpo expresivo y los límites de la interpretación como un fenómeno instantáneo, intrínseco y subjetivo.

En la escena II del segundo acto de Hamlet es bien conocida la descripción que ofrece Ofelia del príncipe de Dinamarca. En el plano literario la descripción de Ofelia nos ofrece una cantidad de elementos de lectura de la imagen a través de su propia mirada, que es también la mirada del dramaturgo.

Esta descripción es más que su apariencia, es un indicador del humor del personaje, su figura melancólica. Cabe destacar que es alrededor del siglo XVI en que los sentidos de la palabra humor, tanto el referido al genio como a los humores en el nivel fisiológico de los flujos en el interior del cuerpo, se encuentran más indiferenciados.

Todo lo que es apariencia, todo lo que aparece, todo lo que se presenta, está cargado de múltiples significados. Desde la figura del fantasma o la sombra que tiene la apariencia del padre muerto hasta la construcción ficticia del teatro dentro del teatro, todo es una construcción compleja, subjetiva y ficcional. Una magnífica construcción simbólicamente habitable.

La figura de Hamlet es en sí misma una pregunta sobre el personaje, el actor y el dramaturgo.

Ofelia.- Mi señor, mientras estaba cosiendo en mi cuarto,
El príncipe Hamlet, con el jubón desceñido,
Sin sombrero, sin ligas, las medias sucias
Y caídas hasta los tobillos;
Pálido como su camisa, con las rodillas temblando
Y tan triste expresión en la mirada
Como si lo hubieran soltado del infierno
Para que describiera sus horrores, se apareció ante mí
(Shakespeare, 2004, p. 42).

¿Qué se nos revela en la apariencia de Hamlet?, ¿y que otro tanto de la mirada de Ofelia? Por otro lado, ¿dónde se ubica el ojo-oído del espectador, mirando-escuchando a través de la mirada de Ofelia?, ¿no es acaso siempre el mismo juego, el del tercero excluido, en Hamlet, el que opera como sistema de la obra?

Lo que se sabe y lo que se revela es el sentido del juego de las apariencias.

En el acto anterior, Polonio le dice a Laertes:

... - Que tu atavío sea tan costoso como lo permita tu bolsa
Pero no excéntrico; opulento, pero no chillón,
Pues el traje proclama al hombre,

Y en Francia los de mayor rango y posición
En este punto se encuentran pródigos y selectos...
(Shakespeare, 2004, p. 23).

Los elementos principales de la indumentaria en Inglaterra en el siglo XVI eran básicamente los mismos para todos los rangos sociales; las diferencias las marcaban la calidad y el color de la tela, la cantidad de adornos y el grado de influencia de las modas de otras cortes europeas. Las clases bajas y el campesinado usaban el lino y la lana, en colores marrones y grises principalmente. Las clases altas usaban seda, raso y terciopelo en colores como el rojo, el azul turquesa y el negro.

Las prendas de los campesinos eran, lógicamente, mucho más sencillas que las modas de la corte. Los trajes de colores vivos hacían estragos en los gustos de las clases altas, y las clases medias imitaron esta costumbre, a pesar de tenerlo prohibido.

En Inglaterra se aprobaron en 1597 unas *Laws of Apparel* ó *Sumptuary Laws* (“Leyes de Vestimenta”) que prohibían a la burguesía el uso de algunas telas consideradas exclusivamente para la aristocracia: terciopelo, bordados de oro o plata y armiño.

En el vestuario teatral los lujos estaban reservados para las tragedias, y en Francia el vestuario corría por cuenta del propio actor.

El indicador social del vestir es un rasgo distintivo característico de todo el teatro del XVI y XVII. No es casual por lo tanto que en las adaptaciones teatrales de los clásicos este sea un rasgo que se suele tomar en cuenta, pero puede llegar a quedar disociado o insustancial si se lo toma sólo como un indicador, dejando por fuera su sentido en la construcción ficcional y simbólica de la imagen del cuerpo en la trama.

“Cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables” (Kartum, 2001, p. 98).

El traje habitado se nos ofrece entonces como una imagen poética dándole cuerpo al texto de la interpretación dramática. Los bordes de una forma que se encuentra entrelazada en el cuerpo con el gesto y la voz.

‘*Vecchia zimarra, senti*’

La revelación de la voz condensa la presencia. La voz va escribiendo el cuerpo desde su envoltura sonora, construyendo la caja de resonancia para el alarido y el llanto, uniendo el gesto a la palabra, devolviéndole al silencio su morada.

Desde la intimidad del arrullo de una canción de cuna hasta las acrobacias vocales del género operístico, la voz recorre todo un espectro de armónicos que tiene implicancias personales únicas e irrepetibles.

La posibilidad de dar vida a un personaje de ópera supone la comprensión de la relación entre el texto dramático y el texto musical, la partitura.

El cantante por medio de la expresión se hace eco de esa comprensión. Esto le permite una interpretación integrada, que le permitirá articular sus atributos vocales a su disponibilidad para la interpretación.

La identificación de los aspectos tímbricos y de color vocal de un personaje, las relaciones que el cantante puede hacer entre el fraseo que le propone la partitura y su propia lectura de la frase desde la coyuntura a la que se enfrenta el personaje, expresan tensiones afectivas y emocionales que son las que dan vida al contenido semántico de ambos textos, el dramático y el musical.

Toda su persona estará entonces disponible para el personaje, no solo su voz, también su gestualidad, sus movimientos, su manera de caminar, su mirada, se irán transformando entonces en un vehículo entre el público y la obra.

La ópera es un espectáculo complejo, fundamentalmente por la dimensión total y abarcativa de los lenguajes escénicos que incorpora. Pero fundamentalmente por las leyes de subordinación que esos lenguajes mantienen entre sí. Esta situación es, en un principio, inherente a la construcción misma del género como también a las decisiones estéticas a tomar en cada caso en particular en el momento de llevar una ópera a escena.

Por otro lado, la ópera continúa siendo hasta hoy un espectáculo referente de una clase social que mantiene ciertos reflejos culturales y de repertorio.

Las contradicciones teatrales de la ópera como espectáculo se remiten a su construcción de texto y música, adaptaciones y libretos concebidos sobre textos literarios y dramáticos y la marca inconfundible del código operístico que queda signada por la impronta de la interpretación del cantante lírico.

El desafío de encontrar imágenes nuevas y nuevas lecturas para un texto que nace como reflejo de otro tiempo suele ser el atractivo de ciertas puestas renovadoras. La posibilidad de reencontrarse con la esencia estética del autor es, en otros casos, el motor para la puesta en escena de un género que no admite la posibilidad de desentenderse de la investigación.

En el caso de Puccini, un autor que por sus propias palabras se define como un teatrista y que opina de sí mismo: “La música es cosa inútil para mí en cuanto no disponga de un libreto. Tengo el gran defecto de componerla tan solo cuando veo moverse a mis criaturas en el escenario” (Martínez, 1958, p. 31).

Puccini supo desarrollar mediante la técnica de los contrastes la construcción del ambiente musical. No es necesario conocer las palabras para descifrar lo que está sucediendo, no sólo a nivel de las emociones, sino también en el plano de las acciones.

Puccini escribió en el comienzo de *Il Tabarro (El Capote)* un tiempo de vals disonante con unos toques de sirenas y vapores que logra el ambiente de los muelles del Sena. Por otro lado aparece una melodía que entona el vendedor de canciones, que menciona “el corazón de Mimí”, dejando oír un breve pasaje de *La Bohème*.

La Bohème es una de sus obras más profundamente humanas y que recoge aspectos de su propia vida. Pero fundamentalmente es una obra en la que todos los rasgos del romanticismo se combinan con el elemento más puramente melódico de la frase. Sin llegar al melodrama la tensión que se crea entre el despliegue vocal de la melodía y los momentos de gran interioridad van construyendo un estilo propio del drama musical.

La única romanza que él escribió para la voz de bajo ‘*Vechia Zimarra, senti*’ (viejo sobretodo, escucha), que entona Colline en el cuarto acto para despedirse de su abrigo, es un ejemplo de las sutilezas con que Puccini supo construir musicalmente a sus personajes.

La idea unificadora del frío recorre toda la obra: los dos primeros actos tienen lugar en la víspera de la navidad, en el acto tercero vemos como la nieve cae, en el último acto las manos de

Mimí están tan frías como lo estaban en el primer acto y recuerdan el motivo de ‘*Che gelida manina*’ (que fría mañana).

Junto con el tema del frío están el tema de la pobreza y el hambre. Todo este desarrollo dramático le da un sentido poético a la culminación del sacrificio que hace Colline cuando vende su querido sobretodo para poder comprar medicinas para Mimí.

Mimí quiere morir en la buhardilla. No hay comida ni vino, ni medicinas, ni leña para encender el fuego. Mimí se queja de sus manos heladas y Musetta le da a Marcelo sus aros para que los empeñe porque quiere comprarle un manguito de piel. Así expresa Colline su decisión:

Colline (sacándose el abrigo).-
 Viejo gabán, escucha,
 yo quedo abajo, tú debes subir
 el sagrado monte de la piedad (casa de empeño)
 Mis gracias recibe.
 Nunca inclinaste tu gastada
 Espalda a los ricos o a los poderosos.
 Pasaron por tus bolsillos,
 como por refugio tranquilo,
 filósofos y poetas.
 Ahora que los días felices
 Terminaron, te digo adiós,
 Fiel amigo mío, adiós.

El recurso de la superposición de imágenes sensoriales, táctiles y visuales en el texto, unido al sonido cálido de la voz del bajo, se corporizan en la imagen del viejo sobretodo.

El canto es una especie de narración sonora que pide una voz. Es una forma de texto. Una organización que opera sobre el sentido de los sonidos.

El *grano* de una voz no es indecible (nada es indecible) pero pienso que no se puede definir científicamente, porque implica una cierta relación erótica entre la voz y el que la escucha. Se puede por lo tanto describir el grano de una voz, pero solamente a través de metáforas (Barthes, 2005, p. 160).

El canto tiene, por un lado, la capacidad de expresar la particularidad irrepetible de cada ser humano por medio de lo particular de su voz, su timbre, su color. Por otro lado, lo universal que es inherente al canto es su rasgo, su identidad cultural.

Desde el misterio de la cuna, el canto ha quedado asociado en un principio a lo maternal, cierta tradición oral que encadena la ternura con el lenguaje, el gesto con la presencia. Y así el canto envuelve a la criatura y lo sostiene devolviéndole rítmicamente su corporalidad, entretejiendo su vínculo con el mundo.

Pero hay en el canto un sentimiento colectivo, una sensación de pertenencia, que va más allá del misterio de la cuna y que involucra al hombre con su entorno. En el canto, el gesto de la emisión arroja al sonido de la voz siempre hacia el pasado, es decir hacia su lectura retrospectiva, es la escucha la contiene el impacto emocional.

Maquinaria y poética

El teatro todo es un fenómeno vivo que sucede en tiempo y espacio.

La vestimenta del actor queda muchas veces comprendida dentro de la maquinaria del teatro como parte del dispositivo escénico.

La marca del teatro brechtiano, el medio telón blanco, tuvo su origen en una bodega en la que Brecht tuvo que tender un alambre de pared a pared.

Esta barrera frágil es suficiente para crear la distancia, el efecto para impedir una percepción ingenua de la escena.

La delimitación del espacio escénico sufrió y sigue sufriendo modificaciones de carácter experimental a partir del concepto de espacios abiertos y cerrados y su combinatoria.

El espacio plástico del renacimiento llega a una concepción escenográfica del mundo.

Este espacio es, en un principio, el resultado de una amplia gama de especulaciones sobre la luz, y la posible ubicación de los objetos.

Durante cuatro siglos el hombre actor se desplazará en la imaginación humana en un teatro del mundo que tendrá proporciones cúbicas y planos fijos.

En la mítica puesta en escena de Víctor García para Yerma de Federico García Lorca estrenada en Buenos Aires en 1974, en el teatro Margarita Xirgu, el dispositivo escénico cobraba tanta fuerza que daba la impresión que fuera el generador de los impulsos físicos y las acciones de los actores.

Se trata de una maquinaria compuesta por una pasarela estrecha de hierro de forma pentagonal irregular, a la cual se han fijado innumerables tensores, que sostienen una gruesa tela de nylon; y por una estructura auxiliar para el funcionamiento de los tensores y de las poleas, con el objetivo de que la tela pueda adoptar diferentes posiciones en relación con la pasarela.

La pasarela, que está inclinada hacia el público – el extremo más elevado a foro alcanza los dos metros mientras que el extremo opuesto apoya en el suelo del proscenio- sirve de marco a la tela, de tal manera que esta queda tendida en el aire, como el parche de un tambor; además como dicha tela ofrece a los actores una superficie inestable, en la medida que los tensores ceden bajo su peso, se puede decir que presenta las características de un vasto trampolín.

En diferentes partes de la tela se han adosado fuertes anillos; otros tensores, que prenden de la parrilla, enganchan los anillos para izar la tela y modelarla en el sentido de la altura.

La maquinaria está accionada por servidores de escena que trabajan a nivel del escenario y a la vista del público (Javier, 1998, p. 92).

Mediante la creación de este dispositivo el espacio puede ser usado de forma tanto vertical como horizontal u oblicua.

Los actores pueden transitar por arriba o por debajo de la tela pudiendo ésta soportar diferentes grados de tensión. Por otro lado, todos estos cambios son incorporados como un comportamiento dramático de la maquinaria accionada frente a público.

La paleta de colores ocres y tierras de la tela y de los trajes funde los cuerpos con el entorno.

La gran tela que mueve los cuerpos se transforma así en agua, tierra, cielo, cueva, infierno y vientre. El espacio cobra una dimensión simbólica en relación con el trágico destino de la protagonista: su deseo y su imposibilidad de engendrar un hijo.

Cuando por fin descubre que no es ella la que no puede, sino que su marido no lo desea, lo mata. En ese momento la tela hace un movimiento de báscula y termina cubriendo los cuerpos que parecen sepultados bajo tierra.

Nacimiento y muerte quedan así inscriptos en el imaginario que se despliega a partir de ese complejo juego simbólico de acciones. Un espacio multiforme que deja de lado cualquier referencia naturalista.

Cuando la maquinaria pasa de su función real a funcionar como espectáculo de sí misma, incluso cuando ese espectáculo se disfraza de función, podemos hablar de una poética de la máquina. El sentido de su función se significa así, imaginariamente, resultando un elemento poético del lenguaje espectacular.

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, p. 270).

La disposición poética del vestuario estaría de alguna manera determinada por su complejo sistema de lectura, la retórica de la imagen.

Para comprender este discurso particular, deberíamos considerar que el sentido del mismo no se encuentra en el final, sino en lo que lo atraviesa verticalmente como niveles de sentido. Un ejemplo fundamental es el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor.

Las imágenes son la historia no en un sentido literal, pero condensan toda la tensión del transcurso del tiempo, el sentido de las acciones y una sintaxis de los personajes. Todo esto manipulado desde la escena misma por el director real y el imaginario.

Allí están presentes todos los niveles de lectura desglosados y amalgamados.

El actor compone con la materia y la materia con el actor.

Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas que, desde años atrás eran el punto neurálgico del arte sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran testimonio –forzosamente contradictorio– de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad. Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar... lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar... Lo colocaba... en un espacio totalmente desconocido (Kantor, 1984, p. 233).

A partir del quiebre operado por las experiencias vanguardistas es posible observar que el arte, a partir del siglo XX, no responde a los cánones de belleza que estuvieron vigentes desde el Renacimiento, y quizás las sociedades del siglo XX han producido suficientes condiciones para que esta reacción se produzca: un siglo que transcurre entre dos grandes guerras que sacuden al mundo entero y ponen en jaque el paradigma estético y social construido.

En un doble sentido, el arte de vanguardia es síntoma de un quiebre y a la vez, uno de los provocadores de la ruptura de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. El núcleo de esta corriente provocadora nos muestra la primacía del arte como experiencia sobre la obra artística como producto.

Así, ciertas rupturas generadas en relación con paradigmas estéticos existentes nos demuestran como el revés de toda belleza puede llegar a iluminar las zonas más oscuras de la historia.

Viejo smoking

El elemento icónico presente en el traje teatral es una herramienta de lectura y comprensión del texto espectacular, pero puede a su vez transformarse en un recurso dramático.

El tango *Viejo smoking*, es a su vez el texto con el que comienza la pieza teatral *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza:

Tuco está parado sobre el cajón de frutas, cantando el tango *Viejo smoking* de Guillermo Barbieri y Celedonio Flores, para un público supuesto, exhibiendo todas sus posibilidades –voz, gestos, ademanes– y al mismo tiempo observándose críticamente de costado al espejo.

Tuco.- Viejo smoking de los tiempos...en que yo también tallaba...y una papusa garaba...en tu solapa lloró...Solapa que por su brillo... parece que encandilaba... y que donde iba, sentaba... mi fama de gigoló.

(Repita la última estrofa tratando de perfeccionar el estilo, cambiando gestos y ademanes. Al fin queda satisfecho. Entonces va a la victrola, da vuelta la manivela y coloca el *pick-up* sobre el disco de 78 revoluciones. Escucha atentamente. Aparece la voz de Gardel cantando el mismo tango. Tuco lo sigue sin cantar, tratando de copiarlo.

Al fin se oyen golpes a la puerta (Pellettieri, 2003, p. 237).

El carácter icónico del traje smoking, que es a la vez traje teatral en cuanto cumple una función dramática, es también signo, en cuanto nos permite encadenar el significado en la figura de Gardel y el significativo especular de la figura de Tuco.

Todos estos elementos se ofrecen a la lectura del espectador como una partitura donde las líneas del canto y el acompañamiento se superponen, mantienen su independencia, pero a la vez forman un todo que es mucho más que la sumatoria de todas las partes.

El *smoking* o traje para fumar data del siglo XIX y se lo considera una prenda de etiqueta masculina junto con el *jaquet*, prenda de vestir para el día y el *frac* prenda de vestir para la noche. Heredero del dandismo, el *smoking*, no es solamente un signo de elegancia masculina sino cierta marca personal y hasta excéntrica que comprende desde la construcción de la figura literaria de Sherlock Holmes hasta la cinematográfica de James Bond.

Curiosamente en la mítica puesta de Teatro Abierto en la que Carlos Carella interpretaba el rol de Tuco, estaba casi todo el tiempo en el escenario con una vieja camiseta blanca sin mangas, la misma prenda que resultó icónica a partir de la interpretación de Marlon Brando para el rol feroz de Stanley Kowalsky en la versión cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams.

Todo eso mucho antes de que la globalización alcanzara a las puestas de teatro.

Esta camiseta que sugiere lo que realmente está debajo del traje y sale al exterior se convierte en el elemento realista que le permite al personaje construir la permanente ilusión del *smoking*. El *smoking* está ahí, esa es la paradoja de la imagen teatral.

Solo así el texto, la actuación y la puesta en escena confluyen para crear el código donde los elementos de la ilusión están presentes.

En una de las más tremendas crisis de la vida del país, el discurso de Teatro Abierto —especialmente en sus mejores piezas: *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti, *Decir sí*, de Griselda Gambaro— se convirtió en el instrumento más idóneo para enfrentar desde el arte al Proceso...

...Gambaro ha dicho años después: La realidad superó a la ficción en mucho; trabajábamos con el arte de la parodia (Pellettieri, 2003, p. 88).

Es por medio de la ficción que podemos acercarnos a lo real en cuanto lo real funciona como un tope para el lenguaje. Si el traje reviste al cuerpo, de alguna manera se acerca en su función a la máscara del actor.

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.

La figura del vagabundo

Para caracterizarse, nada mejor que un sombrero. El bombín o sombrero hongo fue inventado por Thomas Coke II conde de Leicester de Holkman en 1850. Fue diseñado por los hermanos James y Georg Lock y llamado por ellos sombrero de hierro debido a su cilíndrica resistencia, pero más tarde fue llamado Bowler, en inglés, en honor al apellido de sus fabricantes.

Se consagró hacia fines del siglo XIX como un intermedio entre el sombrero de copa signo de la elegancia y el sombrero blando de fieltro usado por las clases trabajadoras.

Hoy en día el uso del sombrero está relegado a ciertas costumbres étnicas o religiosas, ya no es

más patrimonio de la moda, pero su uso persiste en el teatro.

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

Él mismo contaría después que fue escogiendo casi al azar –como lo haría un vagabundo real– el sombrero, el bastón, los anchos pantalones, la chaqueta estrecha y los zapatos. El resultado fue el atuendo más famoso y perdurable en la historia del cine.

En los bordes de la parodia la figura del vagabundo especula con los límites de lo soportable, la maquinaria social y las miserias del capitalismo, el polichinela del siglo XX y la poética de los desposeídos.

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.

Bailarín, camarero, vagabundo o de conquista, podía siempre salir ileso en un mundo donde todos caen, dan y reciben golpes, donde vuelan las tortas de crema y se derrumban los edificios. Un mundo donde la ausencia de la voz no permite su intromisión a la duda o al malentendido de la palabra, y donde el gesto es siempre una corroboración.

Chaplin podía cocinarse y comerse su propio zapato con la misma ingenuidad y delicadeza con la que podía sostener y criar a un pibe desamparado.

En *El circo* (*The circus*), por ejemplo, al escapar de la policía termina sobre la cuerda de alambre muy lejos del suelo. Tratando de conservar el equilibrio comienza a gesticular salvajemente. El público ríe y aplaude confundiendo su desesperada lucha por sobrevivir con la técnica del equilibrista. Es posible que en la incomprensión de la realidad trágica, en esa ceguera cruel, encontremos el origen de la comedia.

La condensación del gesto le permitió desdoblarse sólo a partir de su bigote en el pequeño peluquero judío y el gran dictador nazi. El resultado son dos situaciones tan opuestas en su esencia como víctima y verdugo. Hay una sutil línea de separación que define estas dos posiciones diametralmente opuestas, pero que a la vez hablan del Hombre en sentido metafórico. Creador de un humor trágico y melancólico Chaplin resignifica con su composición los elementos de la degradación del actor en una experiencia potente y liberadora.

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.

Conclusión

Por la vía del traje teatral se nos presenta aquí la posibilidad de reflexionar sobre el lenguaje del teatro y la construcción del personaje y su máscara.

Nos interesa pensar el lenguaje visual en el teatro, no como metalenguaje del texto, sino entender su propio sistema de signos y de relaciones, aportando al ejercicio de una lectura significativa para el espectador.

Lista de Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (2005). *El Arte y lo cómico*. Bs. As.: Figuraciones/3, área de crítica de Arte (I.U.N.A.). Autoimpreso Ediciones.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda: y otros escritos*. Bs. As.: Paidós.
- (2005). *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Bs. As.: Siglo XXI Editores Argentina.
- Clèrambault de G. G. (2004). *Automatismo mental: paranoia*. Bs. As.: Polemos.
- Deleuze, G. (2008). *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Bs. As.: Paidós.
- Eurípides (2003). *Bacantes*. Bs. As.: Biblos.
- Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Córdoba: Alción Editora.
- Javier, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante*. Bs. As.: Leviatán.
- Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Bs. As.: Ediciones de la Flor.
- Kartum, M. (2001). *Escritos: 1975>2001*. Bs. As.: Libros del Rojas. U.B.A.
- Lorca G., F. (1967). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Martínez, O. (1958). *El sentido humano en la obra de Puccini*. Bs. As.: Ricordi Argentina.
- Pellettieri, O. (2003). *Teatro argentino breve: 1962-1983*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Puccini, G. (1995). *La Bohème*. Bs. As.: Casa Piscitelli.
- Rimbaud A. (1977). *Obra completa en verso y prosa*. Barcelona: Ed. Río nuevo. Ed. Bilingüe.
- Shakespeare, W. (2004). *Hamlet*. Bs.As.: Colihe Clásica.

Bibliografía

- Aristóteles. (2004). *Poética*. Bs. As: Colihue Clásica.
- AA.VV. (2005). *El Arte y lo cómico*. Bs. As.: Figuraciones/3, área de crítica de Arte (I.U.N.A.). Autoimpreso Ediciones.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda: y otros escritos*. Bs. As.: Paidós.
- (2005). *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Bs. As.: Siglo XXI Editores Argentina.
- Berger, J. (2008). *Mirar*. Bs. As.: Ediciones de la Flor.
- Bloom, H. (2008). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Colombia: Vertical de Bolsillo.
- Boiadzhiev, G. N.-Dzhivelegov, A. (1947). *Historia del Teatro Europeo: desde sus orígenes hasta 1789*. Bs. As.: Ed. Futuro.
- Brook, P. (1998). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ed. Península.
- Clèrambault de G. G. (2004). *Automatismo mental: paranoia*. Bs. As.: Polemos.
- Daniels, T. (1953). *Chaplin es así: vida del hombre más triste del mundo*. Bs. As.: Ed. C.A.P.E.L.
- Deleuze, G. (2008). *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Bs. As.: Paidós.
- Deslandres, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Eurípides (2003). *Bacantes*. Bs. As.: Biblos.
- Flügel, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Bs. As.: Paidós.
- Grotowski, J. (1971). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Córdoba: Alción Editora.
- Javier, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante*. Bs. As.: Leviatán.
- Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Bs. As.: Ediciones de la Flor.
- Kartum, M. (2001). *Escritos: 1975>2001*. Bs. As.: Libros del Rojas. U.B.A.

- Lavelli, J.- Satgé, A. (1981). *La ópera, la vida y la muerte*. Bs. As.: Emecé.
- Loroux, N. (2003). *Las experiencias de Tiresias: lo femenino y el hombre griego*. Bs. As.: Biblos.
- Lorca G., F. (1967). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós.
- Martínez, O. (1958). *El sentido humano en la obra de Puccini*. Bs. As.: Ricordi Argentina.
- Pahlen, K. (2004). *Diccionario de la Ópera*. Bs. As.: Emecé.
- Pellettieri, O. (2003). *Teatro argentino breve: 1962-1983*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Puccini, G. (1995). *La Bohème*. Bs. As.: Casa Piscitelli.
- Rimbaud A. (1977). *Obra completa en verso y prosa*. Barcelona: Ed. Río nuevo. Ed. Bilingüe.
- Shakespeare, W. (2004). *Hamlet*. Bs.As.: Colihe Clásica.
- Zizek, S. (2004). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Bs. As.: Nueva Visión.

Recursos Electrónicos

www.saltarrana-teatro.com 22/02/2010.

Summary: The author reflects on the iconic and dramatic function of the theater costume and intends to approach the reader to a reading on his particular poetic availability within the symbolic framework of the theater language. The story told by costume, not only belong to theater history, but it aims to a greater understanding of social phenomena and speaks of a position with respect to the human necessity to produce cultural phenomena. The theater costume is thus crossed by the constituent elements from culture, history and language.

Key words: body - costume - language - theater.

Resumo: Mediante uma reflexão sobre a função icônica e dramática do traje teatral se pretende acercar ao leitor a uma leitura sobre sua particular disponibilidade poética dentro do entrelaçado simbólico da linguagem teatral. O que o traje por si mesmo conta, não pertence só à história do teatro, senão aponta a um maior entendimento dos fenômenos sociais e fala de uma posição com respeito à necessidade humana de produzir fenômenos culturais. O traje teatral resulta assim atravessado pelos elementos constitutivos da cultura, a história e a linguagem.

Palavras chave: corpo - linguagem - teatro - traje.
