

El vestuario como objeto de apropiación y postproducción del actor

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Ana María Cubeiro Rodríguez (*)

Resumen: Con intención de comprender cómo el actor incorpora el vestuario en su proceso creativo en el marco de las producciones independientes, se tomó como caso de estudio el teatro de Paco Giménez. A partir del desarrollo de entrevistas a los actores que han trabajado con el director, observamos de qué manera opera el procedimiento de postproducción (Bourriaud, 2009) en la elaboración de propuestas para los ensayos. La apropiación de prendas, que provienen mayoritariamente del entorno cotidiano del actor, conduce a una reinterpretación de las mismas y permite la producción de nuevos usos y sentidos.

Palabras clave: Vestuario – actor – cuerpo - proceso creativo - teatro independiente

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 204]

Introducción

Nos proponemos comprender cómo el actor trabaja y se apropia del vestuario en el marco del teatro independiente. Específicamente, tomamos como objeto de estudio el trabajo del director Paco Giménez, en el cual se dan las circunstancias para que el proceso de creación se desarrolle desde el juego y la exploración, tanto personal como colectivamente. Es necesario aclarar que los resultados que se exponen forman parte de la investigación que se está realizando para el proyecto de tesis titulado *La resignificación de los objetos en el teatro de Paco Giménez: el choque entre lo cotidiano y lo insólito* del Doctorado de Artes de la UNC.

La reflexión acerca del vestuario nos conduce a preguntarnos de qué manera interviene en el proceso de creación de los actores. Sobre el escenario, el cuerpo se convierte en materia prima para la generación del acontecimiento teatral. Si se piensa en el cuerpo y en el personaje, el uno requiere necesariamente del otro. No pueden entenderse como entidades opuestas. “El cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje” afirma Fischer-Lichte (2012, p.294). El espectador reconoce tanto a uno como a otro, incluso en fracciones de segundo. En esta primera percepción, el vestuario juega un importante papel tanto en la configuración de la apariencia del actor, como en la construcción del personaje.

En este orden de cosas es necesario tener en consideración cómo el trabajo actoral se desarrolla en el límite entre la representación y la presencia. Este umbral se manifiesta en el cuerpo del actor, el cual se debate entre su ser real y la interpretación de un otro. De acuerdo con las ideas de Fischer-Lichte (2012), los significados asociados a la percepción del cuerpo fenoménico pertenecen al *orden de la presencia*, mientras que los significados vinculados con el personaje y con el mundo ficticio se corresponden con el *orden de la representación*. Entonces, se nos plantean diversos interrogantes: ¿De qué manera contribuye el vestuario en el proceso de construcción del personaje que realiza el actor? ¿Cómo influye en la conformación de su apariencia y corporalidad? ¿Existe una correlación entre el personaje y el cuerpo fenoménico del actor que se vea condicionada por el vestuario?

Por otra parte, si nos enfocamos en el proceso de creación desde el cual se conciben los espectáculos de Paco Giménez, es importante observar de qué manera se incorpora el vestuario en el transcurso del mismo. En el teatro del director cordobés, se trabaja mayoritariamente con prendas encontradas y que proceden del entorno cotidiano de los actores. Más allá de la reutilización, nos interesa observar de qué manera se produce una reinterpretación de las prendas al ser llevadas al nuevo contexto de la escena.

A partir de este planteamiento, nuestra investigación contempló la realización de entrevistas en profundidad a actores que se han formado o han sido dirigidos por el director Paco Giménez. De este modo, se entrevistaron seis actores: Belén Salerno, Alejandra Toledo, Marcelo Acevedo, Ernesto José Salas, Dimas Games y Mónica Morea. Los resultados de las entrevistas se exponen en la sección final del artículo

El vestuario en los límites entre la representación y la presencia

El teatro es un arte singular en la medida en la cual el actor produce su obra a partir del cuerpo. Sin embargo, este no es natural. Consciente de la mirada del espectador, el actor produce su apariencia y controla su cuerpo. Si algo distingue al teatro de otras formas de espectacularidad es precisamente este acontecimiento poético o de lenguaje. De este modo, “si bien se trabaja con la materialidad de los cuerpos, no se trata de un lenguaje natural, sino de una desviación, un écart que instaura –en términos románticos- una *physis* poética, diversa de la *physis* natural” apunta Dubatti (2003, p. 25). Sobre el escenario, el cuerpo desnudo también puede ser concebido como un cuerpo en construcción. De acuerdo con las ideas de Berger (2000), el desnudo artístico es muy diferente al estado íntimo del desnudo. Mientras estar desnudo “es estar sin disfraces” (2000, p. 62), en las formas de representación artística el cuerpo desnudo se convierte en un objeto para ser visto por otros. Aunque en escena es imposible eludir la presencia del cuerpo real del actor, elementos como la iluminación y el maquillaje actúan como filtro y lo inscriben en una cierta artificialidad. “Se trataría de *otro* cuerpo”, según describen Trastoy y Zayas de Lima (2006, p. 112).

En el *orden de la representación*, el vestuario se pone al servicio de la creación del personaje. Así lo entendía Stanislavski (2009), quien consideraba que el control sobre el cuerpo y la apariencia externa eran necesarios para el trabajo de creación del personaje. En uno de los ejercicios que se relata en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, el maestro Tortov propone a sus alumnos crear una imagen externa, detrás de la cual ocultarse, a partir del uso de trajes, pelucas y accesorios. Para ello, pone a su disposición el guardarropa y el maquillaje del teatro. Konstantin elige una vieja chaqueta y, desde ese momento, se siente transformado: “Yo no era yo, tal como me sentía habitualmente. O, más exactamente, yo no estaba solo, sino con alguien a quien buscaba dentro de mí, sin poder hallarlo”, expresa el alumno (en Stanislavski, 2009, p. 32). En el desarrollo del capítulo, la vieja chaqueta no solo es el disparador, sino que a través de ella Konstantin logra construir un personaje individualizado y desprovisto de gestos estereotipados. Al finalizar el ejercicio, el maestro Tortov afirma como “la caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor-individuo. Resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picares de su espíritu” (Tortov, 2009, p. 59).

Donnellan (2005) relaciona la figura del actor con el concepto de persona, proveniente de la psicología de Jung y que hace referencia a la parte del individuo que se relaciona con el mundo exterior, separada del yo. En otras palabras, la persona se define por cómo se comporta, por sus acciones, y no por sus pensamientos o sentimientos. No es casual que etimológicamente provenga del término etrusco *phersu*, el cual significa hombre enmascarado. Según Donnellan (2005), cualquier objeto llevado por el actor puede devenir en máscara e instarlo a comportarse de un modo diferente, como por ejemplo unos zapatos. Al mirar a través de los ojos de la máscara, el actor se libera y puede percibir otro mundo, al igual que el público. De este modo, el objeto convertido en máscara permite al actor y al público ver lo que de otro modo no hubieran podido ver.

Entonces, el vestuario puede ser entendido como un medio de transformación a través del cual se descubriría la esencia del personaje. Desde la concepción stanislavskiana, contribuye con el proceso de *encarnación* a través del cual el actor se convierte en el personaje, hasta el punto de experimentar sus vivencias internamente. Tal y como señala Fischer-Lichte (2012), desde la segunda mitad del siglo XVIII, en el teatro realista la actuación pretende hacer desaparecer todo aquello relativo a ser fenoménico del actor, a su físico estar-en-el-mundo, para transformarlo en signos al servicio de la encarnación de un personaje. Se aspira a borrar las marcas del *cuerpo orgánico* con la intención de convertirlo en un *cuerpo semiótico* (Fischer-Lichte, 2012). Desde la corriente realista, el vestuario pasa a ser entendido como un mecanismo de enmascaramiento y de ocultamiento. Sin embargo, cuando el actor interpreta un personaje “crea algo completamente nuevo, algo único que solo puede existir de esa manera en virtud de su corporalidad individual” según afirma también Fischer-Lichte (2012, p. 294). El personaje no puede desligarse del cuerpo real del actor. Mientras en el teatro realista exis-

te la voluntad de ocultar el ser fenoménico del actor, en el desarrollo del teatro posdramático el cuerpo real se presenta exhibiendo su singularidad (Lehmann, 2013). Como mencionábamos anteriormente, el teatro se des-plega en los límites entre la representación y la presencia. El umbral aparece entre “la ilusión y la ruptura de dicha ilusión” (Lehmann, 2013, p. 184), especialmente en los espectáculos donde se pone de manifiesto el proceso de construcción de la ficción, evidenciando que sin lo real no puede haber escenificación.

A partir de la emergencia del cuerpo como materialidad específica, el actor deja de concebirse como portador de signos en función de la representación de un personaje dramático. Luego, el vestuario también puede desligarse de esta voluntad de significación y convertirse en un medio de exploración del cuerpo y la gestualidad. Puede acompañar al actor en el cambio de rol que experimenta en el teatro posdramático, abandonando el rol de *simulador* para convertirse cada vez más en un *estimulador* (Pavis, 2000). Ahora bien, desprovisto de la intención de representación y caracterización de un personaje, ¿cómo se desarrolla el trabajo con el vestuario?

El vestuario en el proceso de creación

Según Gilles Deleuze (2005), el acto creativo emerge de la sensación y se aleja de la voluntad de representar. Sin intención de reflexionar en profundidad acerca de sus postulados filosóficos, nos interesa comprender mejor esta idea. En *Lógica de la sensación*, (Deleuze, 2005) analiza la práctica pictórica de Bacon, en cuyas obras la *sensación* se manifiesta a través de los trazos que son marcados al azar por el pintor y que barren los datos figurativos. Luego, la creación se genera en el acto de pintar, en las marcas que son libres, azarosas y no narrativas. Desde la óptica deleuziana, la potencia creativa del arte no se halla en la representación o en la capacidad de significación, sino que tiene relación con las acciones que el artista desarrolla a nivel manual: “La mano del pintor se interpone, para trastornar su propia dependencia y para quebrar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos” (Deleuze, 2005, p. 59). Se encuentra en el gesto vital del artista que lo arrastra hacia lo desorganizado y lo heterogéneo. Por ende, en el caso del teatro, podríamos interpretar que el acto creativo emerge cuando los actores se dejan arrebatar por el gesto corporal y por la acción en sí mismos, que atañen al orden de la presencia.

En ¿Qué es el acto de creación?, Deleuze (2012) propone entenderla como un *devenir sensible*, lo cual implica que no debe juzgarse por los resultados alcanzados sino por las cualidades de su transcurso. Es un proceso a través del cual algo o alguien se vuelven incesantemente otro, sin dejar de ser lo que es. El arte como creación no tiene por objetivo comunicar o transmitir información, sino que lo que hace es descubrir líneas de fuga. Y puede pensarse también en términos de necesidad, como un impulso ineludible del artista: “Tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada” (Deleuze, 2012, p.4).

Desde una perspectiva similar, Valenzuela (2004) se refiere a la tríada *necesidad, deseo, azar*, que el mismo Paco Giménez utiliza para describir su proceso de creación. Los tres componentes de esta trinidad tienen

un gran valor y se relacionan en una concatenación: el deseo de actuar, el azar que atraviesa la creación y la necesidad de hallarle un sentido. El deseo actoral tiene que ver con una búsqueda íntima y personal, entendido como una potencia productiva y transformadora que atraviesa al actor. En palabras de Paco Giménez, “actuar es lo opuesto a seguir como estoy. Puedo quedarme y decir *no voy a hacer el ejercicio*, pero actuar es sobrepone, pasar el umbral, salir de la coraza” (en Valenzuela, 2004, p. 64). El azar es otro ingrediente fundamental del proceso creativo, a través del cual asoma lo imprevisible. Está relacionado con el hecho de dejarse llevar durante los ensayos y, en el teatro de Paco Giménez, tiene que ver también con lo colectivo. Sin embargo, para que la propuesta evolucione, la necesidad es también un requerimiento. “Tiene que llegar un momento en que algo nos dice *a un punto hay que llegar*, porque le tenemos que encontrar un sentido a esto” según explica Paco Giménez (en Valenzuela, 2004, p. 73). Entonces, el proceso de creación se desliza entre el deseo íntimo, el juego azaroso colectivo y la necesidad de producir sentido. Ahora bien, ¿cómo incide esta tríada sobre el proceso creativo con el vestuario?

Tal y como señalamos en la introducción, en los espectáculos del director cordobés, así como en gran parte de las producciones independientes, el vestuario se realiza principalmente a partir de materiales y prendas pre-existentes, que pueden ser intervenidos o utilizarse en el mismo estado en el que fueron encontrados. Son materiales que cargan con un uso y una historia previos. Este hecho, que en un principio puede ser circunstancial, repercute sobre el trabajo de creación puesto que implica prácticas de apropiación y de postproducción, en el sentido que otorga a este término Bourriaud (2009). La *postproducción* es un procedimiento que utiliza un número cada vez mayor de artistas que “interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (Bourriaud, 2009, p. 7). Paco Giménez no acostumbra a trabajar a partir de material virgen o en bruto, sino que recurre a formas, imágenes y textos que ya están producidos. Como sucede con los artistas que analiza Bourriaud, la pregunta que orienta el acto creativo de Paco Giménez ya no es: *que es lo nuevo que se puede hacer*, sino más bien: *¿qué se puede hacer con?* (Bourriaud, 2009, p. 13). Su labor es componer a partir de las propuestas y materiales heterogéneos que él mismo y los actores aportan durante los ensayos, incluidos los accesorios y elementos de vestuario.

En el desarrollo del acontecimiento teatral, se produce una reinterpretación de estas prendas, que encuentran sobre el escenario un nuevo uso. La sola reutilización de una prenda implica ya de por sí una reinención, aún y cuando no sea intervenida a nivel estético, ni funcional, ni simbólico. La recontextualización, el salto del ámbito cotidiano al ámbito teatral, produce un cambio de significación en la prenda. Adquiere también otro sentido para el actor, que se apropia de ese vestuario desde el cual construye su cuerpo y su presencia ante la mirada del espectador.

En determinados casos, en el procedimiento de postproducción pueden plantearse usos de las prendas y de

los accesorios que subvierten su sentido habitual. Sucedió en el espectáculo *Los que no fuimos* (2007), en el cual Paco Giménez y los actores recreaban imaginariamente el conflicto de Malvinas, cruzando informaciones con recuerdos y fantasías. En cierta escena, uno de los actores recitaba el conocido monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón, con una corona de laurel colocada por encima de una gorra deportiva. El actor se zarandeaba recitando el texto, con una botella en la mano. De este modo, el significado simbólico asociado comúnmente con la corona de laurel se invertía planteando una paradoja. En lugar de caracterizar al actor como general victorioso, la corona se sumaba a la construcción de una imagen de derrota y subrayaba el patetismo de la escena.

El vestuario desde la perspectiva actoral: resultados de las entrevistas

Más allá de estas cuestiones y conceptos de orden teórico, según anunciábamos en un principio, nuestro propósito es recabar la opinión de los actores sobre el papel que desempeña el vestuario en su proceso creativo. En el análisis de las entrevistas que realizamos con tal fin, pudimos identificar algunas constantes respecto de este tema.

Corroboramos que existe una conciencia general de la importancia que juega el vestuario como disparador del proceso de creación del personaje. En opinión de Marcelo Acevedo, configura una imagen desde lo visual y lo objetual, que constituye un punto de partida sobre el cual trabajar:

Aunque sea un vestuario, siempre lo pienso desde el punto de vista del objeto. Es decir, que hay una importancia del vestuario en cuanto a la conformación del personaje. Un porcentaje de la credibilidad del personaje está dado por la imagen que nos configura el vestuario. En el caso particular de *Los que no fuimos*, fue muy determinante porque hay un momento en el cual yo uso un uniforme que me dan. Es un uniforme de piloto. Y prácticamente no tenía otra consigna que lo que despertara ese uniforme como mensaje visual. (M. Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

De este modo, las prendas son herramientas que facilitan al actor el trabajo para crear el personaje. Para Mónica Morea, actriz del grupo *Los que dijeron Oh*, es importante encontrar el vestuario. Ella es quien elige sus trajes, pero le resulta complejo definir las razones que determinan esa elección: “Porque no sé cómo es, cómo funciona en mí el vestuario. ¿Me ayuda el vestuario a armar el personaje o el personaje busca el vestuario? Eso nunca sé bien cómo es, pero algo ocurre.” (M. Morea, comunicación personal, 10 noviembre 2017).

El armado del vestuario se asocia entonces a lo imprevisto y, en muchas ocasiones, es considerado un hallazgo. Coincide en esto la actriz Belén Salerno, quien describe de este modo cómo encontró las prendas que utiliza en *Pintó Sodoma* (2017):

El vestidito blanco apareció. Es más, me acuerdo que en primer año de la facultad tenía una profesora que

nos decía que a ella la calle le regalaba los vestuarios. *Yo a veces necesitaba unos zapatos, iba por la calle y me encontraba los zapatos*, nos decía. Y a mí me pasó al revés, como que apareció ese vestidito y yo dije ¡Ay sí! Me lo puse y me quedó bárbaro. Me dijeron: *Te parecés a Campanita*. Y dije *Sí, me re sirve*. (B. Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018).

En opinión de Marcelo Acevedo, el abordaje del vestuario puede darse en dos direcciones. Por un lado, puede desarrollarse a partir de una búsqueda y de un trabajo consciente, en el que el actor establece un vínculo con el vestuario. Pero también se puede desarrollar a partir de la improvisación, incluso de jugar con lo absurdo. Si lo pensamos en los términos de la tríada de Paco Giménez, el vestuario se va definiendo en esta puja entre el deseo y las motivaciones íntimas del actor, el azar y la necesidad. En las diferentes entrevistas se fue configurando la idea del vestuario como un disparador no solo en virtud de la creación del personaje, sino también de la generación de escenas. Como condicionantes del cuerpo y de la movilidad, determinadas prendas o accesorios se convierten en el detonante de escenas que de otro modo no se hubieran podido plantear. Alejandra Toledo explica cómo la comicidad de su payasa Cándida emerge muchas veces de dificultades, también de aquellas que surgen con el uso del vestuario:

Me parece que en algunas ocasiones, en algunos espectáculos, que el vestuario haya sido una traba o una dificultad ha sido muy bueno, porque nos ha permitido generar escenas, confiar en los accidentes para convertirlos en gags. Hay toda una parte de la payasa en la que ella queda trabada cuando sube un banco alto, y juega con eso, con que esa pollera que tiene tantos vuelos le ha quedado enganchada en el banco. Entonces, eso que en algún momento fue un problema, se convirtió en un gag en escena que podría alargarse, incluso mucho más de lo que ya se ha alargado. Sí, el vestuario funciona a veces como una traba. (A. Toledo, comunicación personal, 7 febrero 2019).

De manera similar, Ernesto José Salas recuerda como en *Bloodymary, peligran los vasos* el uso de unas botas militares había supuesto una dificultad en cuanto a la movilidad que, a su vez, le ayudó a entender mejor las circunstancias del personaje que interpretaba:

Por ejemplo, me acuerdo de los borceguíes. Ellos [los soldados de la milicia que interpretaban] usaban borceguíes para andar, ¿no? Y a mí me gusta salir a correr habitualmente, en ese momento corría mucho. Una vez salí a correr, algo ridículo, con los borceguíes, las medias, pantalón corto... ¡Pesadísimo! No daba más de las piernas, cuando llegué dije, “¿Cómo hacen estos tipos con esto puesto?” Y después tenía que bailar el Bolero de Ravel con los borceguíes puestos. Bueno, eso me ayudó también para tener una idea de cómo manejar el peso. Me acuerdo que iba a todos lados con los borceguíes, para acostumbrarme y familiarizarme con el calzado, que

para mí era tan incómodo. (E. J. Salas, comunicación personal, 11 noviembre 2017).

El trabajo con el personaje está estrechamente relacionado con lo corporal, se piensa casi siempre desde la creación visual de imágenes, la gestualidad y la acción física. En cambio, no detectamos respuestas que puedan asociarse con el concepto de encarnación, entendido como un proceso de transformación del actor en términos psicológicos. Por lo que pudimos interpretar, en el teatro de Paco Giménez, el vestuario no constituye un medio para descubrir la esencia de un personaje. Por el contrario, muchas veces se concibe a modo de disfraz, trabajando en caracterizaciones que son voluntariamente artificiosas, que rozan la parodia y se alejan de una estética realista. En este sentido, el vestuario permite quebrar la identificación con el personaje y contribuye con la ruptura de la ilusión. El personaje pierde peso porque lo que se pone de manifiesto es el ser fenoménico del actor, superponiéndose el orden de la presencia por sobre de la representación. De hecho, Belén Salerno pone en duda que pueda hablarse de una construcción del personaje: “No, acá no hay tanta construcción del personaje. Aunque algunos digan que sí, que qué se yo... A mí me parece que son momentos citados. Somos nosotros puestos en un momento, en un estado” (B. Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018).

Desde el punto de vista del proceso creativo, los entrevistados concuerdan en señalar el valor del tiempo y de la libertad. En coincidencia con las ideas de Deleuze que expusimos previamente, la creación se concibe como un devenir donde lo importante no es el resultado. *No se trata de llegar a una construcción impuesta* recalca la actriz Belén Salerno (comunicación personal, 3 julio 2018). Podemos hablar entonces de una dramaturgia del actor. La estructura final de cada espectáculo –que sí es definida en última instancia por el director– se configura a partir de las propuestas que traen los actores a los ensayos, que se desarrollan en largos periodos de tiempo (de 2007 a 2010 en el caso de *Aliento de Ácaros*, de 2016 a 2017 en *Pintó Sodoma*, que volvió a reponerse con algunos cambios en 2018).

La búsqueda y el armado del vestuario forman parte de este proceso o devenir a través del cual se construye cada obra. No existe un resultado predeterminado de la imagen que se espera lograr con el vestuario, es algo que va surgiendo durante los ensayos. Y es también un proceso integral, en el cual el actor se involucra personalmente. El trabajo con el vestuario y con los objetos, no se desliga de los otros materiales y procedimientos que lleva a cabo el actor. En palabras de Dimas Games:

Es un proceso íntimo, uno le pone cuerpo, alma y un montón de cosas a un personaje. Y cuando es un proceso así, largo, cuando tienes toda la libertad, es tuyo. Y así como buscas exactamente las palabras para decir, los silencios, en qué momento, en qué entonación.... También buscas qué objetos tenés. Es re importante. [...] Sí, es como que te empapas de eso. Y el compromiso es justamente encontrar ese amalgamamiento con lo que está sucediendo ahí. (D. Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017).

En el caso de la payasa Cándida, el vestuario se piensa y elabora permanentemente. Se siguen generando cambios y propuestas aún después del estreno. “No sé si nunca se acaba, pero siento que es un proceso que puede ir teniendo más densidad” señala la actriz A. Toledo (comunicación personal, 7 febrero 2019).

El proceso de creación se desarrolla tanto a nivel individual e íntimo, como colectivo. En términos generales, pudimos observar cómo todos los actores destinan un importante tiempo a buscar material y generar escenas a solas, antes de presentar sus propuestas en los ensayos. Para muchos, esta búsqueda individual responde a un compromiso por parte del actor. Belén Salerno lo califica de deseo, trayendo a colación las conversaciones que tenían con Paco Giménez en los ensayos de *Pintó Sodoma*:

Nosotros siempre tratábamos de llevar cosas. El Paco se puso la gorra en eso, como que: *Bueno, acá ustedes tienen que venir y mostrar*. Cada uno hacía lo que le salía y lo que le motivaba. Hablamos mucho del deseo. Él nos decía, cuando cortamos en diciembre: *Hay un dicho que dice que donde uno pone el pie pone el deseo. ¿Viste cuando estás entre dos cosas? ¿Y dices, hay quiero hacer esto, pero termino haciendo esto otro? Entonces ahí está el deseo. El deseo está en lo que estás haciendo. Así nos decía Paco: En el verano, yo quiero ver a dónde está su deseo. Porque ustedes pueden decir yo quiero hacer esta obra, pero de pronto, si no traen nada, acá no está su deseo.* (B. Salerno, comunicación personal, 3 julio 2018).

En esta búsqueda que realiza cada uno de los actores es importante el hecho de trabajar a partir de elementos extraídos de su universo personal y de la cotidianeidad. Para Marcelo Acevedo, esto tiene un valor particular:

Muchas veces se presenta el objeto tal cual y tiene un sentido que sea así, como recorte de la realidad llevado a la escena. Hay un aspecto del trabajo de La Cochera que tiene que ver con el kitsch, con lo vulgar, lo cotidiano y lo popular. Yo creo que ahí es donde ingresan los objetos y el vestuario en otra categoría, como recortes de la realidad muy fuertes y determinantes para las características de ese personaje. (M. Acevedo, comunicación personal, 12 mayo 2017).

Después, la búsqueda individual deriva en un proceso eminentemente colectivo. Refiriéndose a los ensayos, algunos actores señalaron la importancia de salir al frente para mostrar sus propuestas a los demás, como una instancia que lleva al crecimiento de las escenas a partir de los aportes, no solamente del director, sino de todos los involucrados en el proceso. Alejandra Toledo lo describe como un procedimiento en el que los roles no están fijos: “No sabemos exactamente hacia dónde vamos, pero hay una confianza que se genera entre todos, basándonos en la experiencia de cada uno en su rol, pero también en la mezcla” (A. Toledo, comunicación personal, 7 febrero 2019).

El proceso de creación está atravesado por las motivaciones personales y colectivas, pero también por un alto

componente lúdico. Entre los actores se valora especialmente cómo Paco Giménez promueve la posibilidad de jugar con libertad. Así lo señaló el actor Dimas Games:

Todo puede ser diferente, y es re-lindo eso de encontrar las cosas por otro lado. Paco Giménez creo que busca justamente eso, que juguemos. Una silla vista millones de veces, en millones de escenas, ¿y que de repente le encuentres una forma nueva de usarla? ¡Es una gloria! (D. Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017).

De este modo, a pesar de que generalmente el vestuario se configura a partir de la reutilización o del reciclaje de prendas ya existentes, se propicia la generación de imágenes y de escenas que desbordan lo cotidiano.

Conclusiones

La investigación que se está desarrollando sobre las obras y los procedimientos de creación de Paco Giménez, nos permite extraer una serie de conclusiones que pueden ser interesantes a la hora de reflexionar sobre el vestuario en el teatro independiente. Desde nuestro punto de vista, el vestuario se encuentra junto al actor en el umbral entre los órdenes de la presencia y de la representación (Fischer-Lichte, 2012). Las prendas que visten al personaje, visten a su vez al actor. El trabajo con el vestuario no se limita a la construcción de una determinada apariencia o corporalidad, tampoco a la caracterización de un personaje, sino que puede llegar a ser un disparador del acontecimiento teatral en términos poéticos y de lenguaje. En el caso específico de los espectáculos de Paco Giménez, el vestuario contribuye en muchas ocasiones a quebrar la identificación con el personaje, haciendo emerger la presencia real del actor y poniendo de manifiesto la ruptura de la ilusión (Lehmann, 2013).

Cuando el actor se apropia de las prendas a través del juego, cuando las incorpora en su búsqueda, se revaloriza el vestuario en sí mismo. Desde el deseo, el azar y la necesidad que sostienen el proceso de creación actoral, el vestuario puede descubrir nuevas líneas de fuga (Deleuze, 2012). En este proceso, es interesante pensar en la tensión entre la búsqueda íntima de cada actor y el desdibujamiento de los roles que surge en el marco de las producciones colectivas. Entonces, el potencial del vestuario en el acto creativo no depende del actor, ni del vestuarista o del director, sino que se genera a partir de la confluencia de todas las miradas.

Finalmente, nos parece importante resaltar que el vestuario puede ser concebido también como un proceso en devenir. Esto implica un desarrollo del mismo sin apuntar a una imagen final pre-determinada, pero también nos descubre la posibilidad de pensarlo como una creación permanente, que puede continuar aún después del estreno.

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2000). *Modos de ver* (2ª ed.). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción* (3ª ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación?, *Revista Fermentario* (6), 1-16.

- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Donnellan, D. (2005). *El actor y la diana*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Dubatti, J. (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones*. Buenos Aires: Centro cultural de la cooperación.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Editorial Paso de Gato.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial.
- Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

2009) operates in the elaboration of proposals for the theatrical rehearsal. The appropriation of clothing that comes mostly from actor's everydayness leads to a reinterpretation of them and allows the production of new uses and senses.

Keywords: Costume – actor – body - creative process - independent theater

Resumo: Com o intuito de compreender como o ator incorpora os trajes em seu processo criativo no âmbito de produções independentes, o teatro de Paco Giménez foi tomado como um estudo de caso. Com base no desenvolvimento de entrevistas com os atores que trabalharam com o diretor, observamos como o processo de pósprodução (Bourriaud, 2009) opera na elaboração de propostas para os ensaios. A apropriação de roupas, que vêm principalmente do ambiente cotidiano do ator, leva a uma reinterpretação delas e permita a produção de novos usos e significados.

Palavras chave: Traje – ator – corpo - proceso criativo - teatro independente

Abstract: With the intention of understanding how the actor incorporates the costumes in his creative process within the framework of independent productions, theatrical performances by Paco Giménez were taken as a case study. Based on the development of interviews to the actors who have worked with the director, we have observed how postproduction (Bourriaud,

^(*) **Ana María Cubeiro Rodríguez.** Doctoranda en Artes, especialidad en Artes escénicas (Universidad Nacional de Córdoba). Docente en la Universidad Siglo 21 en la Licenciatura en Diseño de Indumentaria y Textil. Figurinista y escenógrafa en producciones de teatro.

Performance, comunicación y activismo: las producciones de los colectivos contemporáneos

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Maximiliano Ignacio de la Puente ^(*)

Resumen: Abordaremos aquí las experiencias de diversos colectivos activistas contemporáneos, que piensan sus producciones en la encrucijada entre el arte, la política, la comunicación y la performance. Reflexionaremos sobre las estrategias que caracterizan a tres colectivos: FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), Colectivo Fin de UN MundO y Proyecto Squatters Contrapublicidad.

Palabras clave: Arte – política – comunicación – performance – colectivos - activismo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 211]

Introducción

Desde fines de 2015 en adelante, con la asunción del nuevo gobierno encabezado por el actual presidente Mauricio Macri, viene teniendo lugar un retorno de las políticas neoliberales en la Argentina, lo que está ocasionando una acelerada pauperización y precarización de procesos sociales, políticos, económicos y culturales en la vida del país, que afecta principalmente a los sectores populares. Esta coyuntura ha potenciado el trabajo de diversos colectivos artístico/políticos que desarrollan distintas estrategias de intervención en el espacio público.

En este trabajo nos proponemos describir, abordar y analizar las experiencias y los trabajos de tres colectivos activistas contemporáneos, que piensan sus producciones en la encrucijada entre el arte, la política, la comunicación y la performance. Reflexionamos a la vez sobre las modalidades de trabajo y los tipos de acciones que realizan los siguientes colectivos: *FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo)*, *Colectivo Fin de UN MundO* y *Proyecto Squatters Contrapublicidad*.

Pese a sus marcadas diferencias, estos colectivos se caracterizan por configurar un nuevo tipo de activismo, al utilizar *Internet* y las redes sociales para generar visibi-